

Estrella Cuello Ramón

Le nuove musiche (1602) de Giulio Caccini: Dramma per musica en la Corte de los Medici

Departamento
Historia Moderna y Contemporánea

Director/es
Alfaro Pérez, Francisco José

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LE NUOVE MUSICHE (1602) DE GIULIO CACCINI:
DRAMMA PER MUSICA EN LA CORTE DE LOS
MEDICI

Autor

Estrella Cuello Ramón

Director/es

Alfaro Pérez, Francisco José

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia Moderna y Contemporánea

2018



Universidad de Zaragoza

***LE NUOVE MUSICHE (1602) DE GIULIO CACCINI:
DRAMMA PER MUSICA EN LA CORTE DE LOS MEDICI***

- TESIS DOCTORAL -

ESTRELLA CUELLO RAMÓN

DIRECTOR: FRANCISCO JOSÉ ALFARO PÉREZ

A mi abuela Carmen Ballarín y mi padre José María Cuello,
maravillosas almas que en paz descansan e iluminan el camino

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Francisco José Alfaro Pérez, profesor de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza, por su dirección ejemplar, profesionalidad, energía y sentido del trabajo. Sin su dedicación a esta tesis, apoyo y sabio asesoramiento no hubiera sido posible realizar el presente estudio.

A Dña. María del Mar Fernández Doval, soprano y profesora de canto del Conservatorio Jesús de Monasterio, y a D. Daniel Zapico, profesor de tiorba y guitarra barroca del Conservatorio Profesional de Zaragoza, ambos reconocidos intérpretes y especialistas en música antigua, por su generosa aportación de conocimientos técnicos indispensables para la interpretación de la obra de Giulio Caccini.

A mis profesores de armonía y análisis: Dña. Estefanía Pardo, D. Ernesto Sánchez y D. Vicent Adsuara, catedrático de composición del Conservatorio Superior de Castellón, por la gran sabiduría compartida con sus alumnos y los conocimientos adquiridos bajo su magisterio.

A la Doctora Carmen Lanao Bernad por sus observaciones sobre la redacción final de esta tesis.

A mi marido Gonzalo Martínez, por su cariño y apoyo incondicional.

A mis alumnos y alumnas del Conservatorio Profesional de Música de Torrelavega de la Consejería de Educación y Cultural del Gobierno de Cantabria, porque me animáis cada día a escuchar/analizar con más atención vuestras voces para seguir buscando la verdad del canto. Este trabajo nació con la ilusión de dar vida a los orígenes de la ópera, difundirlo y compartirlo con vosotros.

Estrella Cuello

“Tornate all’antico e sarà un progresso”

(Vuelve a lo antiguo y será un progreso)

Giuseppe Verdi (1871)¹

¹ A menudo erróneamente transcrita como *“Torniamo all'antico e sarà un progresso”*; se trata de una frase encontrada en una carta de Verdi y enviada a Francesco Florimo, fechada el 5 de enero de 1871 en Génova, y publicada por el mismo Florimo en *Riccardo Wagner e i Wagneristi*, Morelli, 1883.

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1. JUSTIFICACIÓN	15
1.2. OBJETIVOS	17
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	18
1.3.1. OTRAS EDICIONES, TRADUCCIONES Y ESTUDIOS DE LA OBRA DE CACCINI ²⁰	
1.3.1.1. EDICIONES DE <i>LE NUOVE MUSICHE</i> (1602).....	20
1.3.1.2. OTRAS PUBLICACIONES DE CACCINI	21
1.3.1.2.1. MANUSCRITOS DE LA PRODUCCIÓN DE CACCINI	21
1.3.1.2.2. TRADUCCIONES.....	21
1.3.1.3. PRINCIPALES ESTUDIOS SOBRE CACCINI Y SU OBRA	23
1.3.2. PRINCIPALES PUBLICACIONES SOBRE LA HISTORIA Y TÉCNICA DEL CANTO.....	25
1.3.2.1. PRINCIPALES PUBLICACIONES INTERNACIONALES	25
1.3.2.2. PRINCIPALES PUBLICACIONES ESPAÑOLAS	34
1.4. FUNDAMENTO METODOLÓGICO	38
1.4.1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	38
1.4.2. FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	44
CAPÍTULO II. HISTORIA DE LA TÉCNICA VOCAL	47
2.1. INTRODUCCIÓN	47
2.2. LAS ESCUELAS NACIONALES DE CANTO	50
2.2.1. ESCUELA ITALIANA	50
2.2.2. ESCUELA ALEMANA	54
2.2.3. ESCUELA FRANCESA.....	55
2.2.4. ¿ESCUELA ESPAÑOLA?.....	57
2.2.5. ¿ESCUELA AMERICANA?	60
2.3. LOS ORÍGENES DEL <i>BEL CANTO</i> A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII (CAUSAS). 62	
2.3.1. CACCINI Y LA CAMERATA FLORENTINA.....	62
2.4. EL SIGLO XVIII EN ITALIA	70
2.4.1. LA ÉPOCA DORADA DE LOS CASTRATI.....	71
2.5. EL DEFINITIVO SIGLO XIX EN ITALIA (CONSECUENCIAS).....	75

2.5.1. LA ESCUELA GARCÍA Y EL CONTEXTO MUSICAL DE LA ÉPOCA	75
2.5.2. LA ESCUELA LAMPERTI.....	86
2.5.2.1. RIVALIDAD ENTRE LAS ESCUELAS.....	88
2.5.3. LA ESCUELA ROMÁNTICA ITALIANA	89
2.5.3.1. EL VERISMO.....	108
2.5.3.2. IDEAS DOGMÁTICAS	117
2.5.3.2.1. POSICIÓN DE BOSTEZO, LARINGE BAJA Y APOYO	118
2.5.3.2.2. EL CONCEPTO DE AFFONDO.....	122
CAPÍTULO III. MARCO HISTÓRICO DEL COMPOSITOR.....	127
3.1. INTRODUCCIÓN	127
3.2. LA SOCIEDAD RENACENTISTA	132
3.2.1. LA REVOLUCIÓN CULTURAL DEL RENACIMIENTO	132
3.2.1.1. CLASICISMO Y NATURALISMO: LA IMITACIÓN Y SUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD.....	133
3.2.1.2. LA VISIÓN DE LA NATURALEZA Y LA NUEVA CIENCIA.....	137
3.2.2. LA REFLEXIÓN POLÍTICA DEL HUMANISMO: DEL CIUDADANO AL CORTESANO.....	139
3.2.3. LA ECONOMÍA EN LA EDAD MODERNA: SEGUNDA ESCOLÁSTICA VERSUS MERCANTILISMO	142
3.2.4. EL PROBLEMA RELIGIOSO DEL RENACIMIENTO: REFORMA PROTESTANTE Y CONTRARREFORMA CATÓLICA.....	145
3.2.4.1. EL REARME IDEOLÓGICO DE LA REFORMA	146
3.2.4.2. EL CONCILIO DE TRENTO Y LA REFORMA CATÓLICA EN UNA PERSPECTIVA	149
3.2.4.3. CONFLICTOS CONFESIONALES Y PROGRESOS DE LA INTOLERANCIA.....	151
3.2.4.4. EXTENSIÓN DE LA REFORMA POR EL RESTO DE EUROPA.	157
CAPÍTULO IV. GIULIO CACCINI Y SU ESCENARIO.....	159
4.1. CONTEXTO GEOGRÁFICO.....	159
4.2. PRECOZ ADIESTRAMIENTO EN ROMA Y PRIMEROS AÑOS EN FLORENCIA.	164
4.3. ARGUMENTO <i>AD HOMINEM</i> EN LA BIOGRAFÍA DE CACCINI	175

4.4. DESAVENENCIAS Y DESPIDO DE LA CORTE MEDICEA. RETORNO CON RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL Y ULTIMOS AÑOS DE VIDA.....	185
5.1. NUEVAS APORTACIONES	198
5.1.1. MADRIGALES.....	199
5.1.2. CORO FINAL DE IL RAPIDAMENTO DI CEFALO.....	201
5.1.3. ARIAS.....	203
5.2. TRADUCCIÓN Y ESTUDIO DEL PREFACIO (1602).....	205
5.3. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS MUSICALES DE LA OBRA	232
5.3.1. MADRIGALES.....	232
5.3.1.1. MOVETEVI À PIETÀ	232
5.3.1.2. QUESTE LAGRIM' AMARE.....	238
5.3.1.3. DOLCISSIMO SOSPIRO.....	246
5.3.1.4. AMOR, IO PARTO	251
5.3.1.5. NON PIÙ GUERRA.....	259
5.3.1.6. PERFIDISSIMO VOLTO.....	266
5.3.1.7. VEDRÒ 'L MIO SOL	272
5.3.1.8. AMARILLI MIA BELLA	279
5.3.1.9. SFOGAVA CON LE STELLE.....	284
5.3.1.10. FORTUNATO AUGELLINO	291
5.3.1.11. DOVRÒ DUNQUE MORIRÉ.....	296
5.3.1.12. FILLI, MIRANDO IL CIELO	302
5.3.2. CORO FINAL DE IL RAPIDAMENTO DI CEFALO.....	308
5.3.3. ARIAS.....	322
5.3.3.1. IO PARTO, AMATI LUMI.....	322
5.3.3.2. ARDI, COR MIO.....	329
5.3.3.3. ARDI'L MIO PETTO MISERO.....	336
5.3.3.4. FERE SELVAGGIE	343
5.3.3.5. FILLIDE MIA.....	350
5.3.3.6. UDITE, UDITE, AMANTI.....	358
5.3.3.7. OCCH'IMMORTALI	364
5.3.3.8. ODI, EUTERPE.....	369
5.3.3.9. BELLE ROSE PORPORINE.....	377
5.3.3.10. CHI MI CONFORT' AHIMÈ.....	385

CONCLUSIONES	393
1. OBJETIVOS CUMPLIDOS Y ESTRATEGIAS DE FUTURO	393
2. CONCLUSIONES FINALES	394
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	402
APÉNDICE TESIS DOCTORAL	427
1.1. TRANSCRIPCIÓN PIEZAS MUSICALES DE <i>LE NUOVE MUSICHE</i> (1602).....	428
1.1.1. <i>MADRIGALES</i>	428
1.1.2. <i>CORO FINAL DE IL RAPIDAMENTO DI CEFALO</i>	460
1.1.3. <i>ARIAS</i>	471
1.2. VIDEOS PRESENTACIÓN Y PRE-MASTER DOBLE CD DE LA INTEGRAL DE <i>LE NUOVE MUSICHE</i> (1602)	495
1.3. COPIA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE <i>LE NUOVE MUSICHE</i> (1602)	496

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

Los aspectos académicos de la profesión musical componen un micro-cosmos pseudo-dramático en sí mismo. La voz cantada, especialmente en las primeras fases de su evolución, expresa toda la fragilidad y remite a los niveles afectivos más primarios del cantante. Solo los cantantes realmente dispuestos a exponerse a la exhibición de estos aspectos de su personalidad, mientras se sobreponen a la crítica y al resto de las dificultades que afectan al ejercicio de cualquier profesión, son capaces de salir de ella con éxito. Como estudiantes que hemos sido y realmente continuamos siendo, porque en el arte del canto nunca se termina de aprender, nos sentimos felices por haber superado con éxito estas penalidades en pos de un sueño. Este trabajo de investigación forma parte de ese proceso evolutivo: el deseo y la curiosidad por profundizar en la historia de la evolución de la técnica vocal y en los orígenes del género operístico. El sueño se ha hecho realidad en esta investigación que rescata la obra del compositor, teórico, cantante e instrumentista Giulio Caccini, legado poco interpretado y analizado en nuestra humilde opinión.

Actualmente, frente a la situación crítica en la que se encuentra la técnica vocal y el mundo de la lírica en general, no podemos más que dar la razón, aunque con profundo dolor, al cumplimiento de las predicciones formuladas por Manuel García (1894)², quien a comienzos del siglo XX, en su obra, denunció la decadencia inexorable del canto, haciendo especial referencia García al mismo con la denominación de un “Arte Perdido”.

Y con la intención firme de luchar y reivindicar el renacimiento de este “Arte Perdido”, hemos creado la presente tesis doctoral, que tiene como objetivo general identificar, analizar y fundamentar el nacimiento de la técnica vocal del *bel canto* en *Le Nuove Musiche*³ (1602) de Caccini y *dramma per musica* escritos para la corte de los Medici.

Este objetivo general se concreta en objetivos parciales, como analizar el contexto histórico de la obra de Caccini y, centrándonos en *Le Nuove Musiche* (1602), traducir por primera vez al castellano su prefacio, un verdadero manual de técnica vocal que causó

² García, M. (1894): *Hints on singing*, traducido del francés por Beata García, E. Ascherberg & Co., Londres.

³ Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, Imprenta herederos de Giorgio Marescotti, Florencia.

sensación en la época, analizar los madrigales y arias que contiene, grabar por primera vez una versión integral de la misma con instrumentos históricos. Nos ocuparemos también de analizar la historia evolutiva, técnica y artística del *bel canto* tras esta obra, identificar y analizar las diferentes escuelas del canto, a la par que se analizan grabaciones de algunos de los cantantes más importantes de la historia universal para comprender la evolución expuesta.

Académicamente, los contenidos de esta tesis se adecúan a los ámbitos temáticos propios del programa de doctorado en Historia Moderna, centrándose en la época de finales del Renacimiento y comienzos del Barroco, abordando en concreto el nacimiento del *dramma per musica*, precursor de la ópera y del *bel canto* a finales del siglo XVI, germen del desarrollo posterior de la voz en todas sus posibilidades canoras.

Ya el trabajo presentado en el Diploma de Estudios Avanzados, aprobado con la calificación de Sobresaliente, se centró en la didáctica de la expresión músico-vocal en las escuelas de música. Así, en esta tesis, se ha querido profundizar mucho más, abordando el tema de los orígenes de la técnica vocal *belcantista* en la historia moderna. Aprovechando el contexto de quien suscribe como investigadora, es decir, la experiencia actual como profesora de música en las especialidades de canto y coro que desempeña su magisterio desde hace doce años ininterrumpidos en conservatorio oficial de música de grado profesional, y después de más de veinte años impartiendo la enseñanza músico-vocal en diversas instituciones educativas, entre ellas la Universidad de Zaragoza (Facultad de Educación), estudiando e investigando diferentes y novedosas técnicas vocales, reentrenando mi voz de 46 años y la de mis alumnos de conservatorio profesional de música con edades comprendidas entre los 9 a los 60 años, de acuerdo con los principios de la antigua didáctica cuyos orígenes se remontan a las teorías de Giulio Caccini.

Y con el mencionado objetivo de redescubrir a Giulio Caccini (1651-1618), coincidiendo con el 400 aniversario de su muerte, nos embarcamos en la investigación de los orígenes y principios de la técnica vocal de la escuela del *bel canto* en el capítulo dos de la presente tesis, con especial interés en la didáctica del descenso de la laringe; la didáctica del apoyo vocal y la respiración; la didáctica de la técnica del claroscuro y la didáctica de la voz de pecho, ingredientes clave de una pedagogía vocal “artesanal” como la de antaño y en la tradición y evolución de la escuela de Giulio Caccini. Después tomarán el relevo figuras tan destacadas como las de Pier Francesco (1653-1732) y Manuel García (1805-1906), herederos de la tradición de *castrati*, hacia la escuela romántica italiana liderada por Leone Giraldoni (1824-1897), que irá más allá con la didáctica del afondo laríngeo por vocales y altura, para

conseguir desarrollar una voz en toda su extensión, posibilidades expresivas y dramáticas desde que se inicia en el estudio, así como para capacitarla finalmente para el abordaje de los repertorios más exigentes de los compositores veristas.

Se ha intentado delimitar cuidadosamente el contexto de la investigación y de la investigadora que suscribe para facilitar el abordaje del tema de por sí complejo e “introducir” al lector-evaluador en la problemática que se desea investigar. Para ello será necesario hacer una descripción minuciosa de los rasgos fundamentales que configuran la realidad de la obra de Giulio Caccini en su contexto histórico, y mostrar la necesidad de analizar e interpretar su legado, descuidado o no atendido suficientemente hasta el momento en España. De ahí la relevancia de este trabajo y su aplicación práctica.

A continuación, vamos a resumir de forma somera el contenido de los distintos capítulos de la tesis, que se estructura en un volumen que contiene los cinco capítulos que conforman el cuerpo de la misma y sus dos apéndices, que contienen los documentos anexos de texto y audio.

En el capítulo uno se aborda una introducción explicando el propósito de la investigación, se justifica el estudio, se expone el estado de la cuestión en publicaciones y se aborda la metodología empleada, así como las fuentes utilizadas. En este capítulo se concretan también los objetivos y contenidos de la investigación, las fases en las que se ha materializado el estudio y la pertinencia y criterios para valorar el aporte de esta tesis.

En el capítulo dos se realiza una introducción histórica sobre la evolución de la técnica vocal. Se comienza en el primer epígrafe diferenciando las diferentes escuelas nacionales de canto: italiana, alemana y francesa, planteándose la escuela española como posible variante de la escuela italiana y la escuela americana como variante en general de las tres escuelas principales con preeminencia de la italiana. En este primer epígrafe se suscita una importante pregunta que se hacen muchos alumnos de canto a la hora de irse a estudiar al extranjero y maestros en el momento de enseñar: ¿Qué escuela elegir? Parece ser que la escuela italiana es la más practicada y valorada en el arte de la técnica vocal, motivo por el cual comenzamos a investigar sobre sus orígenes en el siguiente epígrafe, que trata sobre el nacimiento del *Bel Canto* en el siglo XVII: La Camerata Florentina y su lema de recitar cantando que pone en práctica su excelso representante Giulio Caccini. Continuamos avanzando en el tiempo y nos vamos al siglo XVIII en Italia y la época dorada de los *castrati*. Pasamos de epígrafe y nos trasladamos al siglo XIX en Italia, abordando la escuela de los Lamperti y los orígenes de la terminología, la escuela de los García y el contexto musical de la época, y comentamos

también las rivalidades entre estas escuelas *belcantistas*. Por último, a finales del siglo desembocamos en la naciente escuela romántica italiana, una dura competencia para las escuelas antecesoras, liderada por el barítono Giraldoni y nacida para servir a la estética de las obras verdianas y veristas. Terminamos nuestro viaje sobre la evolución de la técnica vocal a principios del siglo XX en Italia, explicando las corrientes antagónicas y los orígenes del credo de Arturo Melocchi en la escuela tradicional italiana. Delineamos los principios de esta escuela, que absorbe lo mejor de las anteriores y las hace evolucionar hasta llegar al punto culmen de la pedagogía vocal. Explicamos sus pilares principales, que son la posición del bostezo, laringe baja y apoyo. Nos centramos seguidamente en el magisterio de Melocchi, siendo la llegada y no el punto de partida de una escuela diferente. Creemos que es adecuado destilar de los apuntes de la introducción histórica impartidos los conceptos de técnica vocal más sobresalientes y de obligado entendimiento/cumplimiento para el profesional del canto, que debe conocer como si fueran los mandamientos principales de su credo como cantante lírico. Así, para cerrar el capítulo exponemos las piedras angulares de la técnica vocal: el apoyo o sostén, la respiración y apoyo, la posición del canto, el pasaje de registro y los vocalizos para su unificación. Creemos que este capítulo debería ser de obligado conocimiento para un cantante que comienza su carrera para situarse en el contexto de su instrumento y comprender de dónde venimos y hacia dónde vamos. Lamentablemente el estudio de la evolución de la técnica vocal no suele aparecer en ninguna programación didáctica de ningún conservatorio al no estar incluido en los planes de estudio de la especialidad de canto, ni tan siquiera en el grado superior. Sería deseable que se introdujera una asignatura colectiva en el grado profesional, al menos optativa, para abordar estos contenidos de especial interés para el futuro cantante o maestro de canto, y para todo aquel estudiante de otras especialidades que tenga curiosidad por la materia.

En el capítulo tres, tras haber enunciado en el capítulo anterior la evolución histórica de la pedagogía vocal, nos adentramos de lleno en el contexto histórico de Caccini y la sociedad renacentista en la que nació. En el presente capítulo se reflexiona sobre la revolución cultural acontecida, haciendo especial mención al clasicismo, la imitación y superación de la antigüedad, y la visión de la naturaleza y la nueva ciencia. Se dedica también un epígrafe a la política del humanismo, al ciudadano y cortesano hijos de esta época, así como a la organización económica de la sociedad. Después de ahondar en los aspectos políticos y económicos de la sociedad de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, se reflexiona sobre el problema religioso, la Reforma protestante y la Contrarreforma católica, los

conflictos confesionales y progresos de la intolerancia, así como la extensión de la Reforma por el resto de Europa.

Una vez descrito el marco histórico en el que vivió Giulio Caccini, en el capítulo cuatro nos adentramos en la biografía del compositor, cantante, instrumentista y teórico, con especial mención a la corte de los Medici de Florencia, donde sirvió la mayor parte de su tiempo. Comenzamos por relatar sus orígenes y precoz adiestramiento en Roma y los primeros años en Florencia, contratado ya por los Medici para actuar en los matrimonios reales. Se revelan las desavenencias con la corte medicea y despido, su posterior retorno a la corte y la llegada del reconocimiento internacional a través de las giras realizadas con su familia ya en los últimos años de su intensa vida.

En el quinto capítulo abordamos el análisis de su obra más importante, *Le Nuove Musiche* (1602), centrándonos en las nuevas aportaciones que trae al panorama musical del momento. Cabe destacar que en la presente tesis se traduce y comenta por primera vez al castellano el prefacio de la obra, verdadero manual de técnica vocal de aquel momento. Seguidamente, después de traducir la introducción y los poemas que contiene la obra, se analizan pormenorizadamente el total de las veintisiete piezas musicales del libro, estructuradas en tres bloques: el primero dedicado a doce madrigales, el segundo a los dos coros finales y tres arias de la ópera *Il Rapimento di Cefalo* y el tercero a diez arias solistas.

Tras concluir todos los capítulos, y para cerrar la tesis, aportamos nuestras conclusiones, comentando el logro de los objetivos generales y parciales propuestos. Volcamos una serie de recomendaciones con ideas que nos han ido surgiendo. Aprovechamos para relacionar estas ideas con las futuras líneas de investigación que proponemos.

A continuación se enumeran las referencias bibliográficas.

Y para finalizar se adjunta un apéndice que se estructura en tres bloques.

El primero consiste en la transcripción a notación actual de las veintisiete piezas musicales que contiene *Le Nuove Musiche* (1602).

El segundo bloque es el pre-master del CD doble de la integral de *Le Nuove Musiche* (1602), grabada por primera vez para la presente investigación por el prestigioso sello granadino IBS Classical⁴, e interpretada por David Rubiera como barítono, Francisco López como tiorba y guitarra barroca, Ars Poliphonica como coro de cámara y por quien suscribe como soprano solista.

⁴ <http://ibsclassical.es/es/> Consultado el 2 de abril de 2017.

El último y tercer bloque que contiene el apéndice son las imágenes de las cincuenta y dos páginas de la primera edición de *Le Nuove Musiche*, impresa en Florencia por Marescotti en 1602 y que constan en la Biblioteca Nacional Central de la ciudad, Departamento de Música Antigua, guía fundamental en la que se ha basado la traducción del prefacio y la transcripción musical de las partituras.

Aunque esta investigación se llevaba de alguna manera realizando desde hacía mucho tiempo, ha sido necesario concretar algunas de sus fases y del plan de trabajo seguido.

Desde hace más de 15 años: Recopilación de materiales sobre la música renacentista y barroca, tanto en conservatorios de música como en otros contextos de formación musical. Realización de investigación-acción en las clases y cursos impartidos y recibidos.

Desde marzo de 2015 a diciembre de 2015: Investigación sobre el estado de la cuestión y revisión bibliográfica del tema. Recopilación y estudio de material de trabajo, como partituras, manuales, artículos, críticas, cartas, biografías, revistas, discografía, etc.

Desde enero de 2016 a febrero de 2017: Planificación del diseño. Creación de los instrumentos de recogida de datos. Trabajo de campo recogiendo información. Realización de grabaciones propias y entrevistas a profesores de música antigua y cantantes profesionales. Revisión bibliográfica. Análisis de los datos obtenidos.

De marzo de 2017 a abril de 2018: Compilación de resultados. Análisis y conclusiones. Redacción de la tesis doctoral.

1.1. JUSTIFICACIÓN

El título de la tesis doctoral, *Le Nuove Musiche (1602) de Giulio Caccini: Dramma per Musica en la corte de los Medici*, se corresponde exactamente con el objeto de estudio del mismo, y sobre este tema, de vital importancia e interés debido a la profesión docente y artística de quien suscribe, trata la investigación del ejercicio académico.

Nace una investigación en la que se persigue rescatar los orígenes de la naciente escuela del *bel canto* en la obra de Giulio Caccini y, actualizada al momento presente tras el devenir de los tiempos y las diferentes escuelas, otorgarle en el 400 aniversario del autor la importancia que merece como precursora del género operístico.

En ese medio hostil de hoy en día, apropiado para crear voces mediáticas y en serie, estamos tratando de defender una técnica de “artesanía vocal” al modo que la entendieron y practicaron Giulio Caccini y otros tantos grandes maestros que lo sucedieron en la época dorada de los castrati, técnica heredada por Manuel García. Estos maestros fueron los grandes orfebres o *luthiers* del instrumento más humano, y por ende el más frágil y más bello, la voz. Todos llevamos dentro este diamante en bruto, y podemos llegar a conseguir que brille como la joya más preciosa. La voz se hace, no nace, y de nosotros depende que así sea.

Así, en relación a la justificación, se van a enumerar las razones principales que motivan esta tesis.

Determinados principios personalizados, transmitidos al pentagrama, escuchados oralmente del maestro, se perdieron en muchos casos por la imposibilidad intelectual de plasmarlos -negro sobre blanco- y editarlos convenientemente.

El valor en la investigación de este tema radica en dar luz y esclarecer cuestiones tratadas en las clases de canto por tradición oral durante décadas, algunas de ellas incluso consideradas secreto o tabú por lo que no podían ser desveladas y, por consiguiente, no eran mencionadas ni desarrolladas en los manuales escritos y, como se ha mencionado anteriormente, son teorías y técnicas lamentablemente en peligro de caer en el olvido.

Destaquemos que la inmensa mayoría de los profesionales de la música, con especial énfasis en aquellos que ejercieron su magisterio en tiempos precedentes, se han caracterizado por expresarse a través del instrumento en detrimento de la pluma, y la notable escasez de trabajos de investigación así lo atestigua, con honrosas excepciones en los albores del Barroco, como Giulio Caccini, al que hacemos honor en esta investigación, no habiendo plasmado, no obstante, todo su vasto conocimiento por escrito, siendo pues necesario

desvelarlo a través del análisis de su obra. Estos principios personalizados, escuchados oralmente en el aula de estos grandes maestros de todos los tiempos son los que nos gustaría intentar rescatar en nuestro estudio.

La realización de este trabajo pretende con nuestras humildes aportaciones estos propósitos:

Tras la difusión del trabajo, rescatar la figura de Giulio Caccini y su importante obra y darla a conocer, especialmente en los conservatorios oficiales de música, que es el ámbito profesional en el que se desenvuelve esta doctoranda.

Favorecer el espíritu investigador de su propio instrumento y el perfeccionamiento artístico al que todo estudioso del canto debe aspirar en pos de tener una saludable y brillante carrera académica y profesional. Y a la par, incentivar a la investigación del contexto histórico de la obra de referencia como elemento clave para dotar a la interpretación de la profundidad a la que todo profesional debe aspirar.

1.2. OBJETIVOS

Los objetivos propuestos han buscado establecer qué pretendía la investigación. Han sido guías de trabajo, por lo tanto, eran muy claros para esta doctoranda. Eran metas que se pretendían alcanzar: debían ser susceptibles de alcanzarse y ser congruentes entre sí. A través de ellos se han evidenciado los alcances y límites de la investigación. Y han sido consultados constantemente para no desviarnos del tema principal.

Como **objetivo general**, o fin primordial de la investigación, lo que se esperaba obtener como resultado, era: identificar, analizar, compilar, traducir, interpretar, fundamentar y contextualizar históricamente la obra más importante de Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche* (1602), que desarrolla la voz del cantante de la época en todas sus posibilidades expresivas y cánoras (extensión, tesitura, volumen, timbre, etc.)

Dicho objetivo general se ha concretado en los siguientes apartados específicos:

- A- Analizar el contexto histórico del compositor, que se desenvolvió en la intensa sociedad de finales del Renacimiento y comienzos del Barroco.
- B- Descubrir la apasionante biografía del compositor, cantante, instrumentista y teórico.
- C- Analizar la historia evolutiva, técnica y artística de la didáctica del canto.
- D- Identificar y analizar las diferentes técnicas, escuelas y corrientes de enseñanza y aprendizaje del canto.
- E- Determinar las funciones y relaciones entre la técnica específica instrumental utilizada y el repertorio de canto a interpretar analizando la obra.
- F- Valorar la incorporación en las salas de conciertos y en los conservatorios profesionales de música de este repertorio *cuasi* olvidado para comprender los orígenes del género operístico en la figura fundamental de Giulio Caccini, muchas veces ensombrecida por la fama de coetáneos como Monteverdi.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El trabajo de investigación que nos ocupa implica dar a conocer la evidencia empírica y experiencia que tras años de aprendizaje, actividad artística y magisterio que quien suscribe ha ido atesorando sobre el tema escogido mediante referencias a estudios con temáticas relacionadas, referenciados todos ellos en el apartado bibliografía.

Examinamos los estudios precedentes que hubo con temáticas relacionadas pero no se ha encontrado ninguno con una temática específica coincidente al de esta investigación. Esto no solo implica la revisión de libros, tesis, etc., en fin, documentos tangibles, sino que también es importante la revisión realizada de las bases de datos digitales a nuestro alcance.

En el apartado bibliografía se relacionan las investigaciones más avanzadas que aunque no coincidentes pueden estar relacionadas sobre el tema del ejercicio académico que nos ocupa, y los últimos estudios más novedosos realizados y publicados sobre el autor y su obra.

En resumen, con relación a los antecedentes y estado de la cuestión de esta tesis, hay que destacar que si bien hay estudios o trabajos previos en el área temática en la que se ha realizado esta investigación, como se va a ver a continuación, no son coincidentes con la aquí presentada.

Al iniciar este trabajo y buscar referentes bibliográficos como guía para su desarrollo, se hizo evidente la ausencia de un estudio al respecto, por lo que las páginas que siguen constituyen el primer acercamiento que se efectúa sobre el análisis pormenorizado pieza por pieza de la obra *Le Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini. Así pues, los puntos de partida metodológico-epistemológicos sobre los que este trabajo opera descansan en modelos limítrofes útiles a la hora de plantear el tratamiento de las fuentes primarias que lo sustentan. Limítrofes y tangenciales porque no se centran en el objeto de estudio seleccionado para esta investigación.

Como veremos, asimismo son muchas las monografías, ensayos, manuales, diccionarios y otros textos que aluden a aspectos relacionados con el canto, la ópera, los intérpretes y sus técnicas vocales, etc. pero en la mayoría de los casos dichas alusiones al compositor, cantante, instrumentista y teórico Giulio Caccini se presentan de manera subsidiaria, marginal o sesgada.

El estudio de la técnica vocal y los tratados relacionados con el canto lírico es un ámbito poco abordado desde la musicología de nuestro país. Es curioso que un manual tan importante como *Le Nuove Musiche* (1602) no haya sido traducido al castellano todavía. A diferencia de España, tanto en Italia como en los países anglosajones, principalmente Estados Unidos, se ha investigado acerca de diversos aspectos relacionados con el canto, en especial durante la segunda mitad de la pasada centuria, debido fundamentalmente al resurgimiento de la llamada música antigua y a la necesidad de rescatar planteamientos estéticos certeros e históricamente informados.

Dentro de las publicaciones y estudios internacionales relacionados con el canto, una de las principales vías de investigación se ha centrado en la interpretación histórica, es decir, la del estudio de cómo se ejecutaba la música en épocas pretéritas, que comenzó a realizarse de forma sistemática en las primeras décadas del siglo XX hasta alcanzar un enorme desarrollo en la actualidad. En el campo de la ópera, y desde los conocidos impulsos revivalistas de determinadas estrellas internacionales⁵ en la década de los cincuenta-sesenta hasta la actualidad, este argumento teórico-práctico ha conocido un notable auge. Numerosas publicaciones al respecto han aparecido en los últimos años, la mayoría de ellas profundizando sobre un período estilístico concreto⁶, aunque también se encuentran obras que abordan el tema desde perspectivas generalistas.

En primer lugar, se relacionarán en particular las ediciones, traducciones y estudios sobre la obra de Giulio Caccini.

Y en segundo lugar de modo más generalista, y a modo de útil complemento, se presentan unas tablas en las que se relacionan todas las obras sobre el canto y la técnica vocal con una explicación sumaria sobre sus contenidos. Y hemos creído conveniente estructurar este segundo apartado sobre el estado de la cuestión en dos bloques: 1) Principales publicaciones internacionales sobre la historia del canto y la técnica vocal; y 2) Principales publicaciones españolas sobre esos mismos temas.

⁵ Sutherland, Pavarotti, Callas, Gencer, Caballé, Bonyngé, Gedda y un largo etcétera.

⁶ Burton, A. (2002): *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. London: Associated Board of the Royal School Music; Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford: University Press.

1.3.1. OTRAS EDICIONES, TRADUCCIONES Y ESTUDIOS DE LA OBRA DE CACCINI

Para realizar el presente estudio hemos trabajado con la edición original de Caccini,⁷ de la que adjuntamos una copia digital.⁸ Como punto de comparación de la misma, hemos empleado la segunda edición de la versión inglesa realizada por el reconocido musicólogo Wiley Hitchcock,⁹ ya que en su edición de 2009 incluye -respecto a su primera edición de 1970- modificaciones en la línea del bajo continuo y en el tratamiento de alteraciones, entre otros cambios, que nos han facilitado el llevar a cabo una comparativa más exacta.

Finalmente, hemos trabajado también con la versión italiana moderna publicada en el 2014 por Fabio Anti¹⁰. Esta reedición de *Le Nuove Musiche* de 1602, a pesar de carecer de las notas y comentarios sugeridos por Hitchcock en su trabajo, aporta la traducción a un idioma italiano actual y la realización completa del bajo continuo, muy útil si se desconoce la técnica del bajo cifrado y se quieren tocar a primera vista las piezas con *clavicembalo*.

1.3.1.1. EDICIONES DE *LE NUOVE MUSICHE* (1602)

Otras ediciones de la obra son las siguientes:

- Caccini, G. (1607): *Le Nuove Musiche*, reedición de Alessandro Raverii, Venecia.
- Caccini, G. (1615): *Le Nuove Musiche*, reedición de Giacomo Vicenti, Venecia.
- Caccini, G. (1608): *Nove arie*¹¹, reedición de Giacomo Vicenti, Venecia.
- Perinello, C. (1919): *Le Nuove Musiche in notazione moderna con accompagnamento di basso elaborato per pianoforte*. 4 vols. Colección nacional de la música italiana, vol.9-12, Milán.
- Mantica, F. et altres (1930): *Prime Fioriture del Melodramma Italiano*, facsímil de la edición de 1602, vol. 2. Colección Claudio Monteverdi, Roma.

⁷ Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, Imprenta herederos de Giorgio Marescotti, Florencia.

⁸ <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenovemvsichedi00cacc.pdf>.

Consultado el 2 de febrero de 2017.

⁹ Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin

¹⁰ Anti, F. (2014): *Le Nuove Musiche: trascrizione, impaginazione, revisione e realizzazione del continuo*, Amazon, Great Britain.

¹¹ El título es erróneo, ya que contenía diez arias.

- Vatielli, F. (1934): Facsímil de la edición de 1602, Real Academia de Italia, Roma.
- Caccini, G. (1973): *Monuments of Music and Music Literature en Facsímil*, Facsímil de la edición de 1602, vol. 29, Broude Brothers, New York.

1.3.1.2. OTRAS PUBLICACIONES DE CACCINI

Además de estas publicaciones sobre el *Nuove Musiche* de 1602, Caccini publicó otras dos obras con sus consiguientes reediciones:

- Caccini, G. (1600): *L'Euridice*, con textos de Ottavio Rinuccini, dedicado a Giovanni de Bardi, imprenta de Giorgio Marescotti, Florencia.
- Caccini, G. (1615): *L'Euridice*, con textos de Ottavio Rinuccini, dedicado a Giovanni de Bardi, reimpresión de Giacomo Vincenti, Venecia.
- Caccini, G. (1614): *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle...Nelle quali si dimostra, che da tal maniera di scrivere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'arte, senza necessità del canto dell'autore; adornate di passaggi, trilli, gruppi, e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo.* Zanobi Pignoni e Compagni, Florencia.
 - Hitchcock, W. (1978): *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, A-R Editions, Madison, vol. 28.

1.3.1.2.1. MANUSCRITOS DE LA PRODUCCIÓN DE CACCINI

También se conservan manuscritos con sus publicaciones en las siguientes ciudades:

- Bruselas, Conservatoire Royal de Musique, Ms. 704.
- Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Magliabechiana XIX.66.
- Florencia, Conservatorio Luigi Cherubini, Barbera Ms.
- Modena, Biblioteca Estense, Mss. Mus. C.311 (el libro "Bottegari" del láud), Mus. F.1526, Mus. F. 1527.
- Tenbury, St. Michael's College, Ms. 1018

1.3.1.2.2. TRADUCCIONES

Abordando el tema de las traducciones, cabe señalar que el interesante prefacio de *Le Nuove Musiche* (1602) de Caccini, considerado uno de los primeros manuales de canto de la historia de la técnica vocal, ha sido traducido dos veces a lengua alemana, en una ocasión a

lengua francesa y dos veces a lengua inglesa antes de ser traducida en la completa edición de Wiley Hitchcock. Todas estas traducciones vienen referenciadas en el siguiente apartado. Con la excepción de la primera traducción al inglés, que fue anónima y data del siglo XVII, impresa por el librero londinense, editor y compositor John Playford (1623-1686/7) en las últimas ediciones de *Introduction to the Skill of Music*, reeditada en 1950 por Strunk en su *Source Readings in Music History*. La otra traducción del inglés que veremos es de George Newton (1962) que, según la reputada opinión de Hitchcock¹², es mejor que la anterior, pero sigue teniendo errores lingüísticos y musicales respecto a la versión original.

Una de las últimas traducciones que ha tenido la obra de Caccini ha sido al portugués¹³ por Federici: *As Novas Músicas. Novas Músicas e Nova Maneira de Escrevê-las*, trabajo académico de libre acceso en versión digital que adjuntamos en el siguiente apartado.

El trabajo que exponemos a continuación, aporta la primera traducción al castellano del prefacio y poemas de *Le Nuove Musiche* (1602) de Caccini, así como el primer análisis musical detallado de todas las piezas que componen la obra.

¹² Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

¹³ Federici, C. (2013): *As Novas Músicas. Novas Músicas e Nova Maneira de Escrevê-las*, traducción al portugués de *Le Nuove Musiche* de Caccini.

1.3.1.3. PRINCIPALES ESTUDIOS SOBRE CACCINI Y SU OBRA

A continuación, presentamos una selección de los que consideramos más interesantes:

- Aldrich, P. (1966): *Rhythm in Seventeenth Century Italian Monody*, Nueva York.
- Bianconi, L. (1968): *Giulio Caccini e il manierismo musicale*, Chigiana, pp-21-38, Florencia.
- Carter, T. (1987): *Giulio Caccini (1551-1618): New Facts, New Music*, Studi musicali 16, pp. 13-32.
- Carter, T. (1984): *On the Composition and Performance of Caccini's Le Nuove Musiche (1602)*, Early Music 12, Oxford University Press, Londres, pp. 208-217.
- Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki Editore, Florencia.
- Dent, E. J. (1968): *Music and Drama*, Rev. Frederick Stenfeld, cap.14 en New Oxford History of Music, vol. 4, Londres.
- Ehrichs, A. (1908): *Giulio Caccini*, Leipzig.
- Einstein, A. (1949): *The Italian Madrigal*, Princeton.
- Federici, C. (2013): *As Novas Músicas. Novas Músicas e Nova Maneira de Escrevê-las*, traducción al portugués de *Le Nuove Musiche* de Caccini. Disponible versión digital.¹⁴
- Fortune, N. (1953): *Italian Secular Monody from 1600-1635*, Musical Quarterly 39, pp. 171-195.
- Geavert, F.A. (1874): *L'art du chant vers 1600: Préface des nuove musiche de Caccini*, traducción al francés de le prefacio de *Le nuove musiche*; el modelo de madrigal y *aria di romanesca* son omitidos, Le Ménestrel, pp.40, 53-54, 59-60, 66-67.

¹⁴ https://imslp.nl/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP298174-PMLP116645-Novas_Músicas_IMSLP.pdf Consultado el 14 de marzo de 2017.

- Goldschmidt, H. (1892): *Die italienische Gesangsmethode des XVII*, traducción paralela italiana y alemana del prefacio de *Le Nuove Musiche*, Jahrhunderts, Breslau.
- Hitchcock, W. (1970): *Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche*, *The Musical Quarterly* 56, pp. 389-404. Reimpreso (1985) en *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, V, Baroque Music, I, Seventeenth Century, Nueva York, pp. 131-147.
- Kieseewetter, R. G. (1841): *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, incluye la traducción en alemán de fragmentos del prefacio de *Le nuove musiche* de Caccini, Leipzig.
- Maragliano, R. (1953): *I maestri del bel canto*, Roma.
- Mayer Brown, H. (1981): *The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad*, *Early Music* 9, Oxford University Press, Londres, pp. 147-168.
- Maze, N. (1956): *The Printed and Manuscript Sources of the Solo Songs of Giulio Caccini*. Tesis para la maestría en Música. Universidad de Illinois.
- Newton, G. (1962): *Le nuove musiche - Caccini; A new translation of the preface*, *National Association of Teachers of Singing, Bulletin* 19, no.2, pp.14-18.
- Palisca, C.V. (1994): *The First Performance of Euridice. In Twenty fifth Anniversary Festschrift: Queens College of The City University of New York (1937-1962)*, repr. in *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, ed. Albert Mell, Nueva York.
- Pirrotta, N. (1969): *Caccini*, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma.
- Pirrotta, N. (1968): *Early Opera and Aria*, *New Looks at Italian Opera*, Ithaca, pp. 39-107.
- Pirrotta, N. (1966): *Monodia*, en *La Musica: Enciclopedia storica*, vol 3, Turín.
- Pirrotta, N. (1954): *Temperaments and Tendencies in the florentine Camerata*, en *Musical Quarterly* 40, pp. 169-189.
- Pirrotta, N. (1954): *Tragédie et comédie dans la camerata fiorentine*, en *Musique et poésie au XVI siècle*, París, pp. 287-297.

➤ Solerti, A. (1904): *Gli albori del melodramma*, incluye textos de *Il Rapimento di Cefalo* de Chiabrera y *L'Euridice* de Rinuccini, Milán, Palermo y Nápoles.

1.3.2. PRINCIPALES PUBLICACIONES SOBRE LA HISTORIA Y TÉCNICA DEL CANTO

1.3.2.1. PRINCIPALES PUBLICACIONES INTERNACIONALES

*New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁵, la entrada “singing” del mismo, con siete apartados en los que se exponen diversos temas, como el estudio histórico de la voz a través de las principales fuentes teóricas, su evolución e interpretación desde el canto gregoriano hasta el S. XX y, por último, el canto popular. En la versión *online* presenta, por orden cronológico, una lista de métodos y tratados internacionales vinculados al canto y a su enseñanza desde el S. XVI hasta el S. XX.

Readings in the History in Performance, de Jennifer Cross, editor Carol MacClintock, del año 1979¹⁶, en la que aparece una selección de textos de músicos y tratadistas desde la Edad Media hasta el S. XIX relacionados con la interpretación musical.

¹⁷
Performance Practice, de 1990, obra en dos volúmenes, editados por Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, resulta fundamental al ser una recopilación de ensayos escritos por los principales expertos en la materia abordada, a saber: improvisación y cadencias, ornamentación instrumental, diferentes agrupaciones instrumentales, etc.

*Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*¹⁸, del año 2005, es la obra más reciente de Roland Jackson que, estructurada a modo de diccionario, estudia los principales compositores, cantantes e instrumentistas, además de los distintos géneros y la evolución de los términos musicales en diferentes períodos estilísticos.

¹⁵ Stanley S.: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Revised Edition, 29 vols. También puede consultarse en versión online, donde se incorporan de forma periódica actualizaciones de contenidos: *Grove Music Online*, ed. por Laura Macy, Owen Jander/Ellen T. Harris (1, 3-6), David Fallows (2) y John Potter (7), “singing”, Grove Music Online: www.oxfordmusiconline.com. Consulta realizada el 21 de junio de 2017.

¹⁶ Cross, J. (1979): *Readings in the History of Music in Performance*, editor Carol MacClintock, Indiana University Press

¹⁷ Brown, H. y Stanley, S. (1990): *Performance practice*, W.W.Norton & Company, London.

¹⁸ Jackson, R. (2005): *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*, Routledge, New York.

<i>Singing Style</i> ¹⁹ , de Martha Elliott, en donde se recoge una guía práctica de interpretación de música vocal desde el Barroco temprano hasta la actualidad.
<i>The Rival Sirens: Performance and Identity of Händel's Operatic Stage</i> ²⁰ , de Suzanne Aspden, donde realiza un exhaustivo estudio acerca de las diversas óperas de Händel, centrándose en los roles femeninos y en la rivalidad de las <i>prime donne</i> del momento, junto con sus características técnicas y estéticas.
<i>Bel Canto: A performer's guide</i> ²¹ , libro sobre bel canto de Robert Toft, dividido en dos apartados; el primero de ellos realiza una aproximación teórica a los conceptos fundamentales del <i>bel canto</i> (<i>rubato</i> , fraseo, ornamentación, etc.); el segundo lleva a cabo un análisis de diversas obras de Händel, Mozart, Glück y Sarti, desde una perspectiva práctica.
<i>A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis</i> , de Cornelius L. Reid ²² , donde se aborda el estudio del canto en relación a su terminología y los conceptos sobre la voz.
<i>The Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , que incluye descripciones de diversos términos relacionados con el canto, como <i>portamento</i> , <i>cadenza</i> , <i>messia di voce</i> , etc.
<i>Storia Universale del Canto</i> ²³ , Gabriele Fantoni, obra de 1873, se repasa desde los orígenes del canto hasta la creación de la escuela lírica italiana y la vocalidad del S. XIX. Es como un tratado que aborda monográficamente la técnica vocal más que ser una prosopografía histórica de carácter generalista.
<i>Early History Of Singing</i> ²⁴ , James Willian Henderson escrita en 1921, en donde se realiza un estudio del canto desde sus orígenes prehistóricos hasta el inicio de la ópera en el S. XVII.
<i>The Oxford Dictionary of Opera</i> ²⁵ , de John Warrack y Ewan West, resulta especialmente interesante por la recogida bibliográfica que presenta, ordenada por países, en la que es posible rastrear secuencias de textos propedéuticos en base a su adscripción geográfica. Además, incluye un glosario de términos asociados a la ópera, que resulta de enorme utilidad

¹⁹ Elliott, M. (2008): *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*, Yale University Press, 2008.

²⁰ Aspden, S. (2013): *The Rival Sirens: Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*. Cambridge University Press, Cambridge y New York.

²¹ Toft, R. (2013): *Bel Canto: A Performer's Guide*, Oxford University Press, New York.

²² Reid, C.L. (1983): *A dictionary of Vocal Terminology: An Analysis*, Joseph Patelson Music House.

²³ Fantoni, G. (1873): *Storia universal del canto*, 2 vol., N. Battezzati, Biblioteca Estatal de Baviera.

²⁴ Henderson, W.J. (1921): *Early History of Singing*, Longmans, Green and Company, Universidad de Michigan.

²⁵ Warrack, J. y West, E. (1992): *The Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, New York.

como punto de partida para cualquier proyecto de investigación, si bien sería necesaria una actualización.
<i>A History of Belcanto</i> ²⁶ , obra de 1996, Rodolfo Celetti realiza un estudio de la escuela italiana de canto desde el Barroco hasta la época de esplendor que alcanzó a manos de Rossini.
<i>Vocal Authority: Singing Style and Ideology</i> ²⁷ de John Potter quien ha publicado diferentes libros relacionados con el canto y su historia. En el presente realiza un recorrido general, desde los inicios del canto hasta el canto pop, planteando cómo en muchos casos se han conagrado muy distintos estilos, especialmente en los últimos años.
<i>The Cambridge Companion to Singing</i> , ²⁸ de John Potter también, en el que se aborda una visión general de los diversos cantos en multitud de culturas y pueblos del mundo.
<i>Tenor: History of a Voice</i> ²⁹ de John Potter también; se investiga acerca de la vocalidad de tenor desde tiempos de Händel, dedicando diversos apartados a las distintas escuelas de canto y al modo de afrontar este tipo de cuerda.
<i>A History Of Singing</i> , obra de 2012 ³⁰ , escrita por John Potter en colaboración con Neil Sorrell, está dividido en dos apartados: en el primero se realiza una aproximación general, en función de los distintos períodos estilísticos, a la historia del canto occidental; en el segundo, que lleva por título “Recorded Voices” se estudia exhaustivamente el canto del S. XX, tanto lírico como popular.
<i>A History of Opera: The Last Four Hundred Years</i> ³¹ , de Carolyn Abbate y Roger Parker publicado en 2012, en el que realizan un estudio de los distintos períodos de la ópera, deteniéndose en los principales compositores, e incluyendo, además, un apartado con distintas anécdotas que han pasado a los anales de la historia del género lírico.
<i>La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori</i> ³² , de 1882, obra en tres volúmenes de

²⁶ Celetti, R. (2001): *A History of Bel Canto*. Oxford: Oxford University Press

²⁷ Potter, J. (1988): *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

²⁸ Potter, J. (2000): *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge: Cambridge University Press.

²⁹ Potter, J. (2009): *History of a Voice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

³⁰ Potter, J. (2012): *A History Of Singing*, Cambridge: Cambridge University Press.

³¹ Abbate, C. y Parker, R. (2012): *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, Penguin Books, Madrid.

³² Florimo, F. (1882): *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*. 3 vols., 2a ed. Nápoles: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano.

Francesco Florimo, donde se profundiza en la génesis de la escuela napolitana, pero también las escuelas boloñesa, lombarda, veneciana, romana y florentina, así como sus principales compositores y cantantes. En la historia de la enseñanza del canto, no han sido pocos los ensayos centrados sobre todo en la escuela italiana como el presente, por su mayor antigüedad, desarrollo y difusión, hasta el punto de prácticamente monopolizar el panorama académico occidental. Son numerosos los textos aparecidos, especialmente en los últimos años, que abordan el *bel canto* y algunos de sus fundamentos básicos.

*Bel Canto in Its Golden Age: A study of its Teaching Concepts*³³, se publica de Philip A. Duey ya en el siglo XX, en el que realiza un estudio acerca del desarrollo de la técnica vocal lírica desde el año 1600, además de sus principales conceptos.

*Bel Canto: The Teaching of the Classical Song-Schools, its Decline and Restoration*³⁴, de 1987, de Lucie Manén donde se realiza una aproximación general a este argumento en donde introduce y explica los principios basales sobre los que se apoya el lirismo italiano (producción de la voz, control de la respiración, fraseo, apoyo, etc.).

*L'età d'oro del canto (XV-XVIII). Dei principi e degli stili*³⁵, Nella Anfuso realiza un análisis de la técnica vocal empleada, nuevamente, en la escuela italiana de canto; presenta los principales aspectos y las herramientas vocales desde la perspectiva de los tratadistas más importantes.

*Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*³⁶, James Stark, partiendo de las teorías vocales de Manuel Patricio García, desarrolla, en siete aspectos técnicos de la enseñanza del canto: el *coup de glotte*, el *chiaroscuro*, el *trillo* y el *trémolo* de la voz, el *appoggio*, idioma y expresión, los registros de la voz y el concepto mismo de *bel canto*.

*The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach*³⁷, de 2005, Karen Sell

³³ Duey, P. A. (1951): *Bel Canto in its Golden Age*, King's Crown Press., New York.

³⁴ Manen, L. (1987): *The Teaching of the Classical Song-Schools, its Decline and Restoration*. Oxford: Oxford University Press.

³⁵ Anfuso, N. (2003): *L'età d'oro del canto (XV-XVIII). Dei principi e degli stili*. Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale.

³⁶ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, Canada: University of Toronto Press, Scholarly Publishing División. Segunda edición revisada.

³⁷ Sell, K. (2005): *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach*, Ashgate Publishing, Burlington, USA.

estructurada en cinco apartados en los que trata sobre la historia de la pedagogía vocal asociada a aspectos éticos, psicológicos; voces, ideales tonales, clasificación y técnica y, por último, convenciones y prácticas interpretativas.

*The Technics of Bel Canto*³⁸, de 1905, Gregory Blankenbeler ha reeditado el manual de G. B. Lamperti, añadiendo nuevas anotaciones y comentarios críticos a la obra. En ella aparecen diversos ejercicios para iniciarse en el mundo del canto lírico, además de incluir varios apartados acerca de las diferentes voces masculinas y femeninas y algunos conceptos básicos del canto: respiración, registros, coloratura, etc.

*On Art of Singing*³⁹, de 1996, escrito por el recientemente desaparecido Richard Miller quien se convirtió en los últimos años en uno de los principales investigadores al respecto, y ha publicado varios títulos en ese sentido⁴⁰. Este libro supone un primer y general acercamiento al mundo del canto lírico. En él, recorre los principales elementos generadores de la fonación canora (apoyo, relajación corporal, fraseo, etc.), auxiliándose siempre en la terminología propia de la escuela italiana, como *gola aperta, si canta come si parla*, etc.

*National Schools of Singing*⁴¹, de 2002, también de Miller, explica ampliamente las características técnicas y estilísticas de las escuelas inglesas, francesa, alemana e italiana, sin tener en cuenta posibles características propias de una escuela española.

*Voice Pedagogy: In the Beginning. The Genesis of Art of Singing*⁴² también de Miller, uno

³⁸ Blankenbeler, G./ G. B. Lamperti (2012): *The Technics of Bel Canto*. New York: Martino Fine Books, 2012.

³⁹ Miller, R. (2011): *On Art of Singing*. Oxford: Oxford University Press.

⁴⁰ Además de los consignados en el cuerpo del texto, en los últimos años Richard Miller ha publicado numerosos estudios al respecto del canto, tanto de una perspectiva teórica como aproximaciones prácticas e interpretativas, en función de los distintos tipos de cuerdas y de distintos repertorios, de autores bien diversos. Por orden cronológico: Richard Miller, *The structure of singing: system and art in vocal technique*. New York: Schirmer Books, 1986; Richard Miller, Richard Miller y Margaret G. Cobb, *Traning Tenor Voices*. Belmont: Wadsworth Publishing Co Inc, 1993; *The Poetic Debussy: A Collection of his Song Texts and Letters: A Collection of His Song Texts and Selected Letter*. Rochester: University of Rochester Press, 1994; Richard Miller, *Singing Schumann*. Oxford: Oxford University Press, 1999; Richard Miller, *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2000; *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁴¹ Miller, R. (2002): *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

⁴² Miller, R. (2007): "Voice Pedagogy: In the Beginning. The Genesis of Art of Singing" *Journal of Singing: The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, LXIII/3.

de sus muchos artículos especializados.

*Securing Baritone, Bass-baritone and Bass Voices*⁴³ (Oxford: Oxford University Press), también de Richard Miller, manual centrado en la cuerda de barítono. También tiene manuales dedicado expresamente a las cuerdas del tenor y la soprano: *Training Tenor Voices*⁴⁴ y *Training Soprano Voices*⁴⁵

*Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto*⁴⁶, de Vittorio Ricci, publicado en 1923. La aparición en los últimos años de ediciones facsímiles de tratados y métodos de gran popularidad en épocas pasadas ha favorecido sobremanera su estudio⁴⁷. Estos tratados antiguos han sido tomados como base en investigaciones posteriores para la elaboración de métodos propios; en primer lugar, realiza una reseña histórica relativa a los orígenes del canto y su desarrollo hasta finales del S. XVIII, para después recopilar las teorías de los maestros de canto más importantes sobre diferentes conceptos relacionados con el canto: el maestro, la voz (extensión, ataque, emisión, *appoggio*, etc.), aparato fonador, resonancia, etc.

Il canto, obra de 1989⁴⁸, de Rodolfo Celetti, en el primer capítulo de su obra se centra en la tradición de los tratados de canto, citando y comentando brevemente los principales escritos sobre pedagogía vocal, desde la obra de Pier Franceso Tosi, *Opinioni dei cantori antichi e moderni* (1723)⁴⁹ hasta *Canto e voce* (1959), de Nanda Mari, considerada obra de referencia en el pasado siglo.

⁴³ Miller, R. (2008): *Securing Baritone, Bass-baritone and Bass Voices*. Oxford: Oxford University Press.

⁴⁴ Miller, R. (1993): *Training Tenor Voices*. Schirmer, Belmont, USA.

⁴⁵ Miller, R. (2000): *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press.

⁴⁶ Ricci, V. (1923): *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto*, Ulrico-Hoepli, Milán.

⁴⁷ Algunos de ellos son: De Bacilly, B. (1679): *L'Art de bien chanter*. París; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1994; Tosi, P. F. (1723): *Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe; ediciones actuales: en italiano, Della Corte, A. (1933): *Canto e bel Canto*, Torino: G.B. Paravia & C.; en inglés, New York: Roudé Brothers, 1968; Mancini, G. B. (1774): *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Stamperia di Ghelen; edición facsímil, Michigan: UMI Books on Demand, 2003; García, M. (1847): *Traité complet de l'art du chant en deux parties*. París: edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1985, etc.

⁴⁸ Celetti, R. (1989): *Il canto*. Garzanti-Vallardi, Milán.

⁴⁹ Tosi, P. F. (1723): *Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Lelio dalla Volpe, Bologna.

*The Diagnosis & Correction of Vocal Faults, a manual for teachers of singing & for choir directors*⁵⁰, de James C. McKinney publicado en 1982. Se realiza un amplio recorrido por los diversos problemas relacionados con el canto: problemas de apoyo, tensiones en la laringe, mala postura, etc., además de indicar cómo diagnosticarlos y corregirlos.

I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni,⁵¹ de 2006, su autor Antonio Juvarra analiza once tratados históricos de maestros fundamentales en la historia del canto lírico, como el ya citado Pier Francesco Tosi, Giambattista Mancini, Luigi Lablache, Manuel Patricio García, etc. Concluye su obra con dos apartados acerca de la situación actual de la pedagogía vocal: el primero en relación a la difusión de la escuela italiana de canto en EEUU debido a la migración de maestros como consecuencia de la II Guerra Mundial, y el segundo acerca de las tendencias actuales de la didáctica vocal europea.

*Singing and Teaching Singing*⁵², de Janice Champman, en el que se plantea una doble visión del aprendizaje del canto, desde la perspectiva del alumno y desde la del maestro, que, como es bien sabido, tiene una labor absolutamente fundamental.⁵³

*A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera*⁵⁴ de Kandie K. Kearley. En el marco de los actuales estudios de género, esta tesis doctoral resulta fundamental para obtener nuevas visiones de otros enfoques epistemológicos. En ella, su

⁵⁰ McKinney, J. C. (1982): *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults, a manual for teachers of singing & for choir directors*. Baptist Sunday School Board. U.S.A.

⁵¹ Juvarra, A. (2006): *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*. Edizioni Curci. Milán.

⁵² Champman, J. (2006): *Singing and Teaching singing. A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing, San Diego.

⁵³ En referencia al asunto de la pedagogía vocal, han sido numerosas las publicaciones que han aparecido en los últimos años. Además de los ya citados en el cuerpo de textos, algunas de ellas son: Appelman, R. (1986): *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application*. Bloomington: Indiana University Press; Ware, C. (1997): *Basics of Vocal Pedagogy*. New York: McGraw Hill; Sataloff, R.T. (2006): *Vocal Health and Pedagogy: Advanced Assessment and Treatment*. San Diego: Plural Publishing Inc.; Smith, W. S. (2007): *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. Oxford: Oxford University Press; McClosky, D. B. (2011): *Your Voice at his best: enhancement of the healthy voice, help for the troubled voice*. Illinois: Waveland Press Inc.

⁵⁴ Kearley, K. (1998): *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera*. Tesis Doctoral, University of Cincinnati.

autora realiza un exhaustivo análisis acerca de cómo resultó angular la labor de maestras de canto como Matilde Marchesi, Luisa Tetrazzini o Pauline Viardot.

*I trattati di canto italiani dell'Ottocento*⁵⁵ de Marco Beghelli. Con respecto a la tratadística del S. XIX, esta tesis doctoral es también obra de referencia. Dividida en tres partes, realiza un minucioso estudio de numerosos tratados de canto, pero también de maestros de canto, e incluye un glosario en el que se explican los términos estudiados y su evolución partiendo de las definiciones de los principales tratadistas de la época.

Canto e cantanti, obra de 1996⁵⁶, de Gustavo Marchesi tras realizar un estudio diacrónico de la vocalidad desde el período barroco hasta el S. XX, incluye un práctico diccionario biográfico de los cantantes más relevantes en cada período. Los trabajos como este, centrados en grandes cantantes, tanto desde ópticas generales como monográficas, han gozado de gran desarrollo en los últimos años.

*Storia dell'opera italiana*⁵⁷, de 1987, dirigida por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli. La evolución de los intérpretes líricos como agente espectacular ha sido estudiada por Sergio Durante en “Il Cantante”, capítulo incluido en el cuarto volumen. Merece la pena destacar que existe una abundante bibliografía sobre cantantes, la mayor parte de tipo «hagiográfico», con escasa relevancia científica implícita, que explota el fetiche de la «estrella» y responde a las consecuencias que el fenómeno del divismo ha producido desde prácticamente el mismo nacimiento de la ópera.⁵⁸

⁵⁵ Beghelli, M. (1995): *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*. Tesis Doctoral. Bologna: Università degli Studi di Bologna. Trabajos científicos centrados en aspectos como técnica o estilo son bien escasos, reduciéndose dichas preocupaciones, en este tipo de literatura, a comentarios marginales y muy frecuentemente anecdóticos.

⁵⁶ Marchesi, G. (1996): *Canto e cantante*. Milán: Casa Ricordi.

⁵⁷ Bianconi, L. y Pestelli, G. (1987): *Storia dell'opera italiana*, Vol. 4. EDT/Musica, Turín.

⁵⁸ Debido al vasto número de bibliografía de este tipo, sería prácticamente imposible efectuar un repaso sistemático al respecto.

<p><i>Trends of Vocal Warm-ups and Vocal Health From the Perspective of Singing and Medical Professionals</i>⁵⁹, tesis doctoral de Janeal Marie Sugars, Universidad de Texas, 2009. Investiga la eficacia de los vocalizos y su papel en la enseñanza del canto. Aporta una breve historia de los métodos de vocalizar en la era del Bel Canto. Foniatras y profesionales de la voz son entrevistados para evaluar las bondades de la técnica clásica en la formación de la voz.</p>
<p><i>Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers and Singers</i>⁶⁰ de LaTour. Un estudio considerado de cierto rigor, completo y conciso.</p>
<p><i>The human nature of the singing voice: exploring a holistic basis for sound teaching and learning</i>⁶¹ de Peter T. Harrison, nos da una perspectiva diferente sobre la técnica vocal, combina ideas sobre como liberar nuestra voz, disfrutar de ella, a la vez que nos otorga consejos prácticos para el cuidado del instrumento. Sin adscribirse a ninguna escuela en concreto, profundiza en entrenar la voz bajo un enfoque funcional.</p>
<p><i>Singing: personal and performance values in training</i>⁶², también de P. Harrison, uno de los miembros más respetados de la British Voice Association. Al igual que en el anterior libro, las ideas sobre el canto holístico del autor son perspicaces y claras. La escritura de este autor es motivacional para el lector, transmite pasión por este arte y su enseñanza. Harrison reconoce, al igual que Caccini, que la razón por la que cantamos es para transmitir esa emoción a público, sentimiento que debe nacer del interior del cantante y artista.</p>

Cuadro 1.1. Principales publicaciones internacionales sobre la historia y enseñanza del canto. Fuente: Tabla de elaboración propia con aportaciones de las investigaciones de Valderroy⁶³ y Moral⁶⁴.

⁵⁹ Sugars, J. M. (2009): *Trends of Vocal Warm-ups and Vocal Health From the Perspective of Singing and Medical Professionals*. Tesis doctoral de Janeal Marie Sugars, Universidad de Texas.

⁶⁰ LaTour, S. (2012): *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers and Singers*, Waveland Press Inc., Illinois.

⁶¹ Harrison, P.T. (2006): *The human nature of the singing voice*, Duendin Academic Press, Edimburgh.

⁶² Harrison, P.T. (2013): *Singing*, Duendin Academic Press, Edimburgh.

⁶³ Valderroy, D. (2013): “Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959”, Universidad de Valladolid, p. 21-29.

⁶⁴ Moral, M^a del C. (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, p. 3-13.

1.3.2.2. PRINCIPALES PUBLICACIONES ESPAÑOLAS

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁶⁵, editado por Emilio Casares. Arturo Reverter, en la voz “canto”, resume la enseñanza del canto lírico en España desde el S. XIX hasta la década de los 80 del S. XX. En contraposición a las numerosas investigaciones tanto de la musicología como de la literatura musical foránea en relación al canto lírico, en España encontramos una gran escasez de estudios al respecto. Este es un estudio a escala general.

La ópera en España e Hispanoamérica, obra en dos volúmenes editada por Emilio Casares y Álvaro Torrente⁶⁶. En esta obra Arturo Reverter reflexiona acerca de la existencia de una eventual escuela española de canto, y, al tiempo que hace especial hincapié en la trascendencia de la tradición italiana para el canto lírico español, se detiene en la figura de Manuel Patricio García como uno de los principales maestros del canto nacionales y europeos.

*El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*⁶⁷, también de Reverter. En esta obra, de manera mucho más extensa, su autor ha estudiado en su último libro numerosos aspectos vocales técnicos: cuestiones anatómicas y fisiológicas, clasificación de las voces, recursos empleados en el canto, prácticas interpretativas, etc. Se incluyen también apartados dedicados a la descripción de “La Antigua Escuela Italiana de canto” y la “Escuela de canto española”, creada, en su opinión, por Manuel del Pópulo Vicente García, como ya había adelantado en *La ópera en España e Hispanoamérica*. Además, esta obra resulta especialmente enriquecedora debido a la inclusión de un CD en el que aparecen noventa y ocho ejemplos musicales de diversas óperas, con el objetivo de ilustrar los conceptos que en el texto se abordan. También ha publicado un texto acerca del gran tenor español Alfredo Kraus⁶⁸, en el que recoge una serie de entrevistas en la que el cantante plasma su visión técnica y estética acerca del arte vocal, incluyéndose asimismo un CD en el que se ilustran con ejemplos vocales lo descrito en el libro.

⁶⁵ Casares, E. (1999): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3, s.v. “Canto” por Arturo Reverter, Sociedad General de Autores y Editores.

⁶⁶ Reverter, A. (2008): “La escuela de canto española: una síntesis ejemplar”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente. Madrid: ICCMU, 2001-02

⁶⁷ Reverter, A. (2008): *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*, editorial Alianza, Madrid.

⁶⁸ Reverter, A. (2010): *Alfredo Kraus: una concepción del canto*, Alianza, D.L., Madrid.

“¿Existe una verdadera escuela de canto española?”, artículo de Francisco Gutiérrez Llano, donde se aporta datos acerca de los maestros de canto más significativos de nuestro país; este artículo se inserta a modo de introducción en el *Diccionario de cantantes líricos españoles* de Joaquín Martín de Sagarminaga.⁶⁹

*Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*⁷⁰ de Emilio Casares, incluye un capítulo acerca de “La escuela española de canto y la zarzuela” donde se realiza un breve estudio acerca de la enseñanza del canto desde el punto de vista de profesores y cantantes españoles de relevancia, destacando, nuevamente, la importancia de la familia García.

*La voz en la zarzuela*⁷¹, de Ramón Regidor, obra en la que estudia la vocalidad del género y realiza un análisis de diversas romanzas de zarzuela con el objeto de proporcionar un correcto repertorio a cada tipo de voz.

Monografía de James Radomski acerca de *Manuel García*⁷², padre de la gran escuela de cantantes y maestros García.

Edición crítica de Marc Heilbron Ferrer del tratado de canto de Mariano Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización*, París, 1828.⁷³ En esta obra, además de realizarse un análisis comparativo de las distintas ediciones del tratado, se presenta un estudio preliminar de la bibliografía sobre la didáctica del canto existente hasta el año 1936.

*Els mètodes de cant*⁷⁴ 1750-1860, de Giuliana Montanari y María Lluïsa Cortada llevan a cabo una serie de observaciones acerca de la técnica vocal más que desarrollar un verdadero análisis sistemático de los textos propedéuticos publicados en ese período. Al final del libro se

⁶⁹ De Sagarminaga, J. M. (1997): *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Acento Editorial, Madrid.

⁷⁰ Casares, E. (2003): *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid.

⁷¹ Regidor, R. (1991): *La voz en la zarzuela*, Real Musical, Madrid.

⁷² Radomski, J. (2002): *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, versión Española (2000) de *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a bel canto tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford University Press, Oxford.

⁷³ Rodríguez de Ledesma, M. (2003): *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización*, edición crítica de Marc Heilbron Ferrer sobre la primera publicación en París de 1828, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

⁷⁴ Montanari, G. y Cortada, M. L. (2006): *Els mètodes de cant 1750-1860*, Dinsic, Barcelona.

incluye un apartado acerca de cuestiones del canto en la Península Ibérica, con una serie de fragmentos extractados de tratados españoles o publicados en España.

“Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica”. Tesis Doctoral de María del Coral Morales Villar⁷⁵, Universidad de Granada, 2008. Tesis donde se realiza un recorrido exhaustivo acerca de la tratadística del canto de los maestros españoles del S. XIX que se presentó en la Universidad de Granada en 2008 para la obtención del título de doctor. En ella, se ofrece por primera vez un estudio detallado de cuarenta y tres tratados de canto de autores españoles, además de diez traducciones al castellano de tratados extranjeros que aparecieron entre los años 1799 y 1905. La investigación de estos textos tiene por objetivo conocer cómo se enseñaba a cantar en España en dicho período, cuál era la técnica vocal e interpretativa que empleaban los cantantes líricos españoles de aquella época, cuáles eran las obras musicales recomendadas para la enseñanza, cómo evolucionó la forma de cantar el repertorio lírico de ópera y zarzuela en España durante esa etapa y quiénes fueron los principales maestros y sus aportaciones más importantes.

“Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959” de Daniel Valderrey Campos. Trabajo fin de grado - Universidad de Valladolid, 2013. Completa cronológicamente el trabajo iniciado por la doctora María del Coral Morales Villar y supone una primera aproximación a los tratados de canto lírico españoles de la primera mitad del siglo XX. Únicamente se tienen en cuenta aquellas obras escritas por autores españoles del período comprendido entre los años 1906 y 1959 publicados en nuestro país, además de aquellas traducciones de tratados extranjeros publicadas dentro de nuestras fronteras. El objetivo de este Trabajo Fin de Grado, por tanto, consiste en realizar un acercamiento inicial al estudio de estos tratados, para comprobar cuáles son las principales características de los mismos, y, en última instancia, rastrear posibles rasgos idiosincráticos propios de los tratados de canto autóctonos, que puedan evidenciar la posible existencia de una escuela canora nacional –o su pervivencia– durante las primeras décadas del pasado siglo, para la cual se tratará de discernir la tensión entre una especificidad objetiva, o por el contrario, el reflejo de eventuales estrategias de reivindicación nacional y afirmación de identidad.

Cuadro 1.2. Principales publicaciones españolas sobre la historia y enseñanza del canto. Fuente: Tabla de elaboración propia con aportaciones de las investigaciones de Valderroy⁷⁶ y Moral⁷⁷

⁷⁵ Moral, M^a del C. (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

⁷⁶ Valderroy, D. (2013): *“Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959”*, Op. cit., p. 30-32.

Todo lo expuesto anteriormente demuestra que si el estudio de los tratados de canto lírico y técnica vocal es ciertamente deficitario a escala internacional en el S. XX, lo es aún más en el caso de aquellos escritos en España o empleados de manera constatable en nuestro país⁷⁸. Por eso, considerando que nos encontramos ante un vasto campo de análisis, esta tesis no puede más que iniciar el camino para fomentar una verdadera investigación sobre la evolución de la técnica vocal, comenzando en los orígenes del *bel canto* con el comentario, análisis y traducción al castellano del manual *Le Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini, una de las simientes más importantes del nacimiento del género operístico.

⁷⁷ Moral, M^a del C. (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Op. cit., p. 13-17.

⁷⁸ Valderroy, D. (2013): “Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959”, op. cit., p. 32.

1.4. FUNDAMENTO METODOLÓGICO

1.4.1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

En muchas ocasiones, la respuesta al problema de la investigación llevada a cabo por profesionales de la música, fundamentalmente por instrumentistas docentes, “parte de un interrogante al que se desea dar respuesta, y éste puede surgir de la observación diaria de los procesos de enseñanza-aprendizaje”⁷⁹, propiciados por una educación personalizada que hace del maestro un privilegiado observador.

Asumiendo que la visión práctica adquirida en el ejercicio de la enseñanza de la música permite sintetizar objetivos contrastados, prácticos y eficaces; convencidos del fenómeno poliédrico que conlleva la formación musical, se contempla la necesidad de cubrir lo que entendemos como una laguna considerable en la formación del cantante, que muchas veces desconoce el origen de la técnica vocal y obras tan importantes como la de Giulio Caccini. La finalidad última de esta investigación busca presentar una propuesta fundamentada y elaborada para la consideración y posterior inclusión en la formación del profesional.

El propósito planteado se justifica desde la perspectiva de un enfoque cualitativo, donde se viene observando un cambio que deviene en una concepción más abierta, flexible y participativa, facilitando la realización de trabajos necesarios a los profesionales dedicados además de a la interpretación, a la docencia de la música, siempre comprometida con la observación y resolución de aquellos problemas y lagunas planteadas⁸⁰. La investigación cualitativa estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando extraer un sentido de ella, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas⁸¹. La investigación cualitativa supone la utilización y recogida de una

⁷⁹ Díaz, M. (2006): *Introducción a la Investigación en Educación Musical*. Enclave Creativa, Madrid, p. 101.

⁸⁰ Bresler, L. (2006) “*Etnografía, fenomenología e investigación-acción en educación musical*”. En Díaz, M. (Coord.): *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Enclave Creativa, Madrid.

⁸¹ García, E., Gil, J. y Rodríguez, G. (1994): *Análisis de datos cualitativos en la investigación sobre la diferenciación educativa*. Revista de Investigación Educativa, 23 (1), 183-195.

gran variedad de materiales –partituras, entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos- que describen la rutina profesional y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas.

Es muy habitual que los investigadores interesados en la singularidad de determinada enseñanza o su aprendizaje valoren los estudios cualitativos; su diseño permite o demanda una atención extra a contextos físicos, temporales, históricos, sociales, políticos, económicos o estéticos⁸², particularidades que nos permiten contemplar en toda su dimensión el alcance del trabajo que nos hemos propuesto realizar.

Como se viene indicando, y compartiendo la trascendencia que conlleva la incorporación de nuevas prácticas al proceso de la formación del músico, las consideraciones al respecto habrán de ser presentadas asumiendo el paradigma cualitativo. Esta corriente lleva implícita la aceptación de unos determinados principios y un marco conceptual de referencia bajo el cual trabaja la comunidad de investigadores y en virtud del cual se genera una interpretación particular de la realidad⁸³.

La proliferación de metodologías de investigación en la música resulta notable, incluyéndose en sus realizaciones a profesionales de todas las disciplinas. Al respecto, se puede decir que en la investigación musical actual está ampliamente admitida una actitud integradora y la posibilidad de diseñar trabajos de investigación multimetódicos, que tratan de estudiar realidades complejas⁸⁴. Actualmente, el discurso de la complementariedad supera al de la incompatibilidad.

Las características que presiden la investigación que abordamos nos han llevado a utilizar la metodología de investigación cualitativa, concretamente la narrativa, que permiten expresar ideas y experiencias libremente. Se recabará información fundamental de profesionales dedicados a la interpretación y docencia de la música antigua y la composición. Paralelamente, será de suma importancia la información obtenida de grabaciones de cantantes líricos de reconocido prestigio en ejercicio.

⁸² Bresler, L. (2006) “*Etnografía, fenomenología e investigación-acción en educación musical*”, op. Cit.

⁸³ Porta, L. y Silva, M. (2003): *La investigación cualitativa en el contexto educativo*. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Argentina

⁸⁴ Ibarretxe, G. (2006): “*El conocimiento científico en investigación musical*”. En Díaz M. (Coord.): *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Enclave Creativa, Madrid.

Asimismo, esta investigación, atendiendo a su naturaleza, utiliza parcialmente la descripción y la comparación, teniendo en cuenta realidades que nos muestren problemas surgidos de diferentes fuentes⁸⁵. Y nos introduce en la necesidad de realizar un trabajo de investigación musical arduo y costoso⁸⁶. Planteamos un trabajo de investigación, recopilación, transcripción, clasificación, seguimiento y ordenación cronológica basado en textos, partituras y representaciones grabadas; todo ello lo más detallado y profundo posible sobre la obra de Giulio Caccini, semilla de la técnica vocal del *bel canto*.

En resumen, aplicamos la metodología cualitativa con diferentes perspectivas, adaptándola al contexto en el proceso de investigación que se concibe como un todo totalmente cíclico. Entre las principales perspectivas consideramos, entre otras:

- Histórica, que estriba en indagar en el pasado y el presente de la técnica vocal a través de un manual principal de origen, *Le Nuove Musiche* (1602) de Caccini, y bibliografía diversa. Material que otorga el conocimiento que resulta transcendente, y por tanto, digno de figurar en la historia.

- Sociológica, creada por Durkheim, que busca el hecho social que está tras el objeto o sujeto que se estudia, con el fin de poder explicar la relación que existe entre ellos. Es imprescindible investigar en el presente trabajo qué hechos sociológicos permitieron evolucionar y avanzar en el canto y la técnica vocal.

- Inductiva, que consiste en ir de los casos particulares a la generalización, Parte de conocimientos o fenómenos particulares para llegar a conclusiones generales.

- Analítica, que ha consistido en descomponer un todo en sus partes para poder estudiar con mayor profundidad cada una de ellas y sus relaciones con el todo. Esta perspectiva es importante porque para comprender un fenómeno hay que conocer sus elementos. Por ejemplo, el análisis pormenorizado de las veintisiete piezas musicales con sus correspondientes poemas que componen la obra *Le Nuove Musiche*. La escucha de grabaciones con diferentes interpretaciones de las distintas escuelas y de los diferentes registros vocales (sopranos, mezzosopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos), material que ha sido analizado por el programa informático, Adobe Audition CC 2015, que desmenuza

⁸⁵ Latorre, A., Del Rincón, D. y Arnal, J. (2003): *Bases metodológicas de la Investigación educativa*. Experiencia, Barcelona.

⁸⁶ Fuentes, P. y Cervera, J. (1989): *Pedagogía y didáctica para músicos*. Editorial Piles, Madrid.

las cualidades de timbre, volumen, extensión y afinación de las voces educadas en las distintas escuelas.

- Comparativa, que ha consistido en comparar fenómenos según las semejanzas y diferencias que tienen entre sí, y van de lo conocido a lo desconocido en pos de una nueva perspectiva o conocimiento.

Como se viene mencionando, la metodología de esta investigación es eminentemente cualitativa, y se utilizan diferentes enfoques dentro de la misma, ya que se adapta al contexto y a los participantes, no teniendo una única forma de actuación⁸⁷; entre ellos, deberemos mencionar también la investigación-acción y la *flipped classroom* o metodología inversa.

Cada vez es más frecuente que autores cualificados propongan que los docentes se involucren en tareas de investigación⁸⁸. Es lo que Cohen, Manion y Morrison⁸⁹ describen claramente como “investigación-acción”, donde los profesores toman el rol activo de investigadores para resolver problemas determinados en los centros académicos donde ejercen la docencia, como es el caso de quien suscribe, y encuentran lagunas en los conocimientos que deberían dominar los docentes para compartir con sus alumnos.

La investigación-acción se reconoce como una forma válida de indagar, aportando sus propias metodologías y epistemologías, defendiendo sus propios criterios y estándares de juicio. Aún tienen lugar debates sobre la naturaleza de la investigación-acción y sobre cómo y con qué propósito las personas llevan a cabo sus investigaciones, pero realmente hay un acuerdo general sobre la identidad propia de la investigación-acción y no debería hablarse de ésta desde el punto de vista de las formas de investigación tradicional⁹⁰.

Las principales diferencias pueden resumirse como sigue:

La investigación educativa tradicional es realizada a menudo por investigadores que se posicionan ellos mismos como observadores no involucrados. Los profesionales de la

⁸⁷ Barba, J. (2013): “*La investigación cualitativa en educación en los comienzos del siglo XXI*”. En Díaz, M. y Giraldez, A. (coords.): *Investigación cualitativa en educación musical*. Biblioteca de Eufonía, vol. 298. Editorial Graó, Barcelona.

⁸⁸ Stenhouse, L. (1975): *An introduction to curriculum research and development*. Heinemann Educational Publishers.

⁸⁹ Cohen, L., Manion, L. y Morrison, K. (2011): *Research Methods in Education*. 7o ed. Routledge, Londres.

⁹⁰ McNiff, J. y Whitehead, J. (2003): *Action research: principles and practice*. Routledge Falmer, Nueva York.

investigación-acción están involucrados subjetivamente en la situación sobre la que están investigando. En nuestra investigación, por ejemplo, esperamos un cambio en nosotros mismos como intérpretes y docentes del canto, el llegar a ser más conscientes de los valores propios y de nuestros discípulos, más autocríticos con nuestro trabajo como intérpretes, y valorar siempre el legado recibido por nuestros antepasados, teniendo la obligación de rescatarlo en determinados casos como es el que acontece con Giulio Caccini, gran compositor, cantante y maestro de la técnica vocal.

La investigación tradicional a menudo involucra un proceso de muestreo (elegir individuos que sean representativos de una población más amplia). Mientras que en la investigación-acción no se trabaja con muestras representativas sino con el investigador mismo, colegas y los propios alumnos del investigador, a pesar de que puedan ser representativos de otros grupos.

La investigación tradicional algunas veces comienza con un tipo de hipótesis “causa y efecto” que el investigador espera comprobar o rechazar. La investigación-acción busca la evidencia del cambio y las influencias que contribuyen a tal cambio. McNiff⁹¹ dice que el término “prueba” no existe en la investigación-acción.

En nuestra investigación se encuentran espirales dialécticas entre la acción y la reflexión, complementándose con las siguientes fases:

1. Detectar una laguna
2. Imaginar la solución para rellenar esa laguna
3. Poner en práctica la solución imaginada
4. Evaluar los resultados de las acciones emprendidas
5. Modificar la práctica según los resultados obtenidos
6. Vuelta a empezar o Da capo, como diríamos en terminología musical.

Las bases filosóficas de la investigación-acción han sido articuladas por Heron y Reason⁹² en lo que ellos denominan el “paradigma participativo”. Estos autores afirman que el conocimiento deriva de la experiencia, pero no sólo como un modelo en el que la mente construye la realidad; más bien, las construcciones de las personas toman forma por la interacción de sus ideas con la realidad: “Experimentar algo es participar en ello, y participar es tanto moldear como hallar”. Heron y Reason mantienen que hay un “cosmos dado” en el

⁹¹ McNiff, J. y Whitehead, J. (2003): *Action research: principles and practice*. Op. cit.

⁹² Heron, J. y Reason, P. (1997): *Participatory Inquiry Paradigm*. *Qualitative Inquiry*, vol. 3 (3), pp. 274-294.

cual participa la razón. No hay un punto de vista objetivo a partir del cual el investigador pueda situarse fuera del mundo social y observarlo. Lo que se ve está determinado en parte por lo que sucede y en parte por las intenciones, expectativas y experiencias pasadas que traen consigo cuando realizan sus observaciones los investigadores ⁹³.

La investigación-acción es realizada por profesionales dentro de su propia práctica para mejorarla, como es el caso de quien suscribe, intérprete soprano. Comienza con preguntas como ¿Cómo puedo mejorar lo que estoy haciendo?⁹⁴ Los investigadores que realizan estudios de investigación-acción colaboran con otros para investigar su propia práctica, la aplicación de las mejoras, la evaluación de las consecuencias esperadas y no esperadas, y reflexionan sobre esto para programar nuevas mejoras. En esta fase, los investigadores reúnen los datos, de modo que sus evaluaciones puedan estar fundamentadas en la evidencia.

Cuando se han recolectado, examinado y transcrito los datos, así como reflexionado sobre ellos, se elaboran nuevos planes a la luz de estas reflexiones, de modo que el ciclo vuelve a comenzar, pudiéndose aplicar en el proceso nuevas perspectivas y metodologías.

A modo de resumen de este apartado, como se muestra en la siguiente figura, las fases de este proceso metodológico cíclico permiten una constante reevaluación de la investigación.

⁹³ Cain, T. (2013): “*Investigación-acción en educación musical*”. En Díaz, M. y Giráldez A. (coords.): *Investigación cualitativa en educación musical*. Op. Cit.

⁹⁴ Whitehead, J. (1999): *Educative Relations in a New Era*. Pedagogy, Culture & Society, vol 7(1), pp. 73-90.

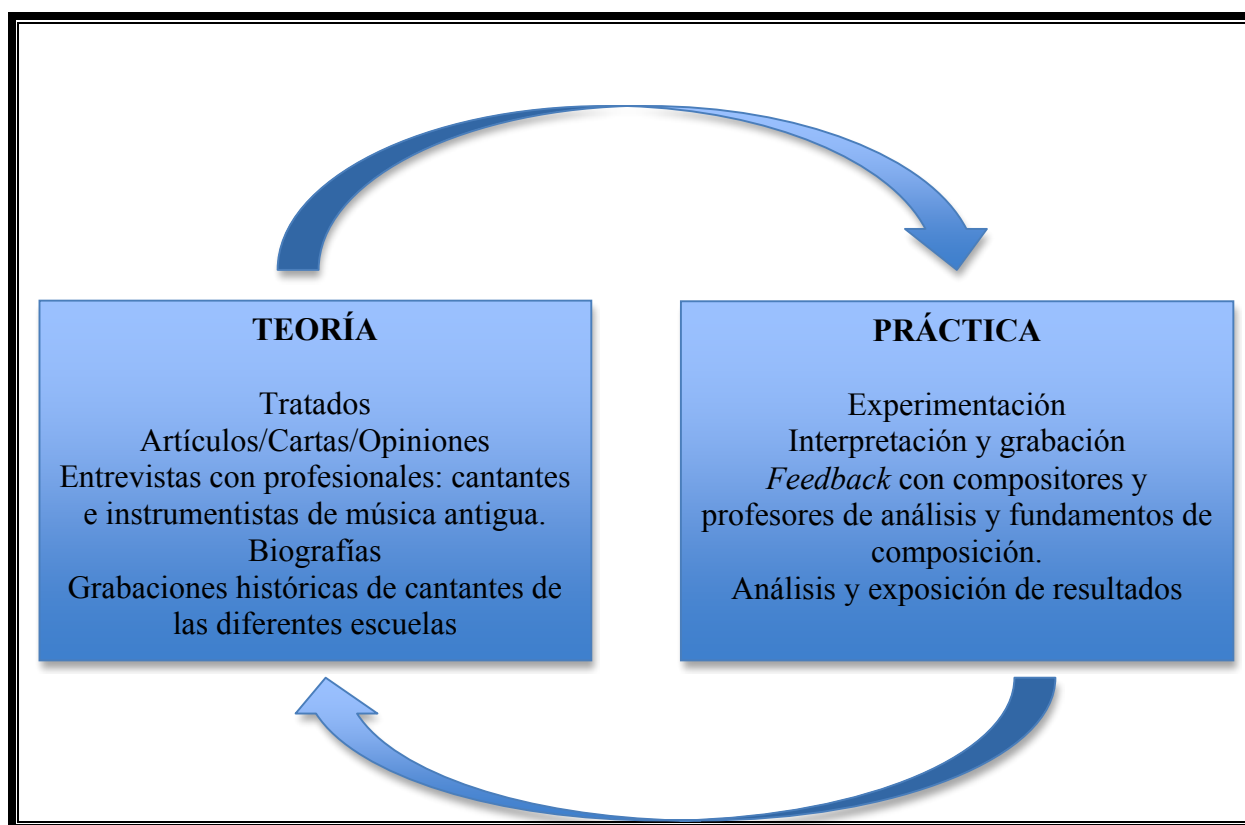


Figura 1.1. Proceso metodológico cíclico. Fuente: elaboración propia.

1.4.2. FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Como ya se ha comentado, el principal objeto de esta investigación es presentar un trabajo dirigido a redescubrir a Giulio Caccini, importantísima figura en la historia del canto y la técnica vocal, y su obra, y a difundir este trabajo en publicaciones, ciclos de conferencias, conciertos, ambientes musicales y en los conservatorios profesionales de música españoles, promoviendo así un cambio cualitativo que entendemos resulta necesario en la generalidad de los planes de estudio, introduciendo contenidos que hacen referencia a la historia del canto y la evolución de la técnica vocal. Es el fin de esta investigación, ser útil en un proceso de difusión histórica y musical que alcanza a profesionales del sector, intérpretes, profesores, alumnos y en última instancia a toda la sociedad como receptora de nuestro trabajo.

Así, se ha revisado la fuente primaria principal, el libro-método *Le Nuove Musiche* (1602) de base técnica y estilística utilizado para la enseñanza del canto en la época dorada de finales del Renacimiento y comienzos del Barroco, y que sería deseable fuera difundido en

publicaciones del sector y en los conservatorios españoles para unificar/sistematizar criterios de metodología y técnica, al ser una de las bases sobre las que evolucionó el *bel canto*.

Debido a sus valiosas aportaciones y a la necesidad de que los profesionales, intérpretes, profesores y alumnos de canto conozcan sus contenidos, lo hemos traducido al castellano, transcrito sus partituras a notación actual e incluimos en esta tesis copia del original a modo de anexo y enlaces con los vídeos de presentación del trabajo y pre-master de la grabación integral de la obra registrada por el sello Ibs Classical.

Por otro lado, como comentamos en el apartado del estado de la cuestión, hemos utilizado también fuentes secundarias, como diversa bibliografía, especialmente reediciones de la obra traducidas y comentadas al idioma italiano moderno, inglés y portugués. Consultamos también otras fuentes secundarias, como artículos y tesis doctorales relacionadas con el canto histórico, y como hemos dejado aclarado en el apartado de estado de la cuestión, no existen por el momento coincidentes con el tema que nos ocupa.

Y revisando también el catálogo de grabaciones sobre Caccini, no hemos encontrado tampoco ningún registro integral de la obra *Le Nuove Musiche* (1602), motivo por el que decidimos incorporar en el apéndice nuestra versión a la presente investigación.

Así, en relación a las fuentes empleadas en este trabajo, hay que comentar que son fundamentalmente primarias, por una parte consultadas a través de internet y en diversas bibliotecas y archivos, dada la dispersión de los materiales originales y la relativa rareza de los mismos derivada de la antigüedad de su publicación y a su propia especificidad técnica. Asimismo, se han recopilado datos primarios a través de entrevistas a intérpretes y profesores de música antigua.

Los lugares de obligada consulta de las fuentes primarias que inspiran la presente tesis han sido los centros que conservan manuscritos de la obra de Giulio Caccini: Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia y la Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini de la misma ciudad, así como la biblioteca del Conservatoire Royal de Musique de Bruselas.

Asimismo, el portal digital IMSLP, Petrucci Music Library, ofrece la consulta gratuita de la versión digital de la primera edición de Florencia, impresa por Marescotti en 1602⁹⁵.

Hemos encontrado fuentes secundarias en la Biblioteca Nacional de España, que contiene un considerable número de tratados de canto, tanto en su Sala Barbieri como en su Salón General, debido a que algunas de las obras consultadas vieron la luz con posterioridad

⁹⁵ <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemvsichedi00cacc.pdf>.

Consultado el 5 de enero de 2017.

al año 1931, por lo que corresponden al fondo moderno de dicha Biblioteca. Además, en su Sección de Prensa y Revistas es posible acceder a artículos, críticas y reseñas periodísticas con información provechosa acerca del mundo del canto y su enseñanza; asimismo, y como recurso complementario, los servicios de la Hemeroteca Digital y de la Biblioteca Digital Hispánica han permitido efectuar búsquedas complejas que han posibilitado la localización de registros documentales enormemente útiles.

Además de estos, se han consultado los fondos de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, ya que, como sede oficial de la enseñanza reglada del canto desde el S. XIX, cuenta con un acervo de materiales pedagógicos, partituras, diccionarios musicales biográficos y técnicos, publicaciones periódicas y legajos con manuscritos relativos a la organización de las clases de canto.

También ha sido consultada la Biblioteca de la Escuela Superior de Canto de Madrid, la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, la Biblioteca Nacional de Catalunya, la Biblioteca de la Universidad de Málaga y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Asimismo, se han utilizado los catálogos de distintas bibliotecas extranjeras, como la *Bibliothèque Nationale* de France, *The British Library* y la *Library of Congress* de EEUU.

Por último, ha resultado enormemente enriquecedor el acceso al portal YouTube y al Archivo Sonoro de Radio Nacional de España, donde se recogen numerosas grabaciones para analizar la praxis de los intérpretes líricos mencionados en los tratados de canto e ilustrar así los contenidos que aparecen plasmados en los escritos de técnica vocal, especialmente detallados en el capítulo dos de la presente investigación.

CAPÍTULO II. HISTORIA DE LA TÉCNICA VOCAL

2.1. INTRODUCCIÓN

El motivo para introducir este capítulo en nuestro estudio, el largo viaje de la técnica vocal recorriendo los siglos XVII, XVIII, XIX y XX en el continente europeo y americano, ha sido principalmente el creer necesario presentar la evolución del *bel canto* en el espacio y en el tiempo porque es importante tener una visión amplia de este capítulo como un estado de la cuestión a nivel general, para valorar con conocimiento de causa las destacadas aportaciones particulares de Giulio Caccini en la Florencia del siglo XVII.

Después de veinte años de cultivar, cual si fuera un sacerdocio, el arte lírico en las facetas escénica y pedagógica, nos sentimos inducidos a dirigir una mirada hacia atrás, atentos a que la eventualidad de los hallazgos conseguidos pueda servir de guía para la comprensión de la gran labor que emprendió Caccini. Presentamos este capítulo como una especie de *vademecum* consultor que pueda ilustrar el camino que emprendió Giulio escribiendo en 1602 *Le Nuove Musiche* (La Nueva Música)⁹⁶, cuyo testigo recogieron el resto de obras de los compositores y teóricos que le sucedieron y de los que hablaremos en el presente capítulo.

Quizás el estudio del canto tal como lo concebía Caccini en su obra se haya convertido en una utopía en la actualidad y sea difícil retomar esta tradición vocal de siglos atrás que quiere narrar el presente capítulo. Somos conscientes de que los tiempos han cambiado, se vive más deprisa que hace cuatro siglos, se quiere optimizar el fruto de un trabajo al instante y además con un pleno rendimiento. El arte verdaderamente se cifra en números y la deshumanización del espíritu está servida en una sociedad de consumo que constituye el medio vital de la mayoría.

Hoy en día los cantantes tienen la producción de un sonido preconcebida, a menudo tomado de una grabación de los actuales divos de la ópera - para estar lo más cerca posible de una aceptación general e internacional- en lugar de permitir que el sonido de su voz sea el resultado o reacción de sus sentimientos al interpretar la obra del compositor o poeta, según nos intenta transmitir Caccini, como veremos más adelante, en el prefacio de *Le Nuove*

⁹⁶ Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, Imprenta herederos de Giorgio Marescotti, Florencia.

*Musiche*⁹⁷. Es más rápido ensayar ajustes en el nivel técnico o puramente físico, en lugar de profundizar en la intención artística. En este proceso, la individualidad y la espontaneidad del artista se pierden, y la conexión directa entre el sonido musical y la experiencia humana -algo único al cantar como se ha desarrollado en nuestra cultura a lo largo de los siglos- se rompe⁹⁸. Por eso las voces de los cantantes antiguos parecen tan originales, tan particulares, tan diferentes unas de otras, al contrario de lo que sucede hoy en día.

Hace años me afané en buscar grabaciones donde se pudiera escuchar a los cantantes del pasado. Encontré discos de vinilo y más tarde internet nos proporcionó maravillosos audios y vídeos de Claudia Muzio, María Callas, Miguel Fleta, Franco Corelli, Carlo Bergonzi, etc., y lo que nos sorprendió fue que sus interpretaciones nos conmovieron profundamente a pesar del sonido mal conservado por los años. Hoy en día, a pesar del avance tecnológico en los medios de grabación, podemos escuchar a numerosos artistas que dejan al oyente totalmente frío con sus interpretaciones.

Creemos que el “buen cantar” nace y se desarrolla a partir de una técnica que permita expresarse y comunicarse al máximo. Las viejas escuelas de canto presentaban una técnica de canto que era a la vez efectiva, potente, expresiva y saludable, porque también permitía tener una carrera más larga. Hoy en día, parece que existe una opinión generalizada de que se puede ser una cantante de éxito sin mucho esfuerzo. El uso frecuente de micrófonos podría ser una razón que explicaría por qué tantos cantantes de hoy cantan “sin cuerpo”. Se echa en falta un aspecto fundamental: para los cantantes de alto nivel profesional, el preciso control muscular requerido es comparable al de un bailarín o un atleta.

Una cita utilizada frecuentemente por la soprano Beverly Sills (1929-2007) en las entrevistas que le hacían en televisión y radio era la siguiente: “There are no shortcuts to any place worth going”, que viene decir más o menos que hagas lo que hagas, no busques ninguna solución rápida en temas de técnica vocal. Sills fue alumna de Estelle Liebling (1880-1970) a partir de los 7 años. Liebling misma fue alumna de la gran cantante y docente Mathilde Marchesi (1821-1913), heredera de la escuela italiana del bel canto. Sills afirmó que ella más tarde comprendió que toda la base de la formación de Liebling era el control de la respiración que estuvo trabajando tantos y tantos años con su maestra⁹⁹. Algo similar ocurre con la formación de la soprano Montserrat Caballé, quien estuvo muchos años trabajando la

⁹⁷ Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit. prefacio.

⁹⁸ Hemsley, T. (1998): *Singing & Imagination*, Oxford University of Press, New York, pp.113-114,117,132.

⁹⁹ Hines, J. (1998): *Great Singer on Great Singing*, Proscenium Publishers Inc., New York.

respiración con su maestra antes de debutar en un escenario. Caballé siempre ha afirmado en su *master class* sobre la arquitectura del sonido que la clave del bel canto está en la respiración¹⁰⁰.

A las reputadas experiencias de Sills y Caballé, añadimos nuestro humilde punto de vista como profesores, investigadores de la técnica vocal y cantantes en carrera. Con el paso de los años tenemos el conocimiento teórico y práctico de escuelas diferentes, y por lo tanto, distintos puntos de vista para analizar la técnica del canto y sus posibilidades.

El canto clásico se basa en el conocimiento que se ha transmitido de maestro a aprendiz a través de los siglos, y aprender este bello arte es un trabajo arduo, pero que bien realizado trae las mejores recompensas. La música clásica transmite un mensaje dejado cientos de años atrás, y los músicos tenemos la misión de interpretarlo y darle vida a través de nuestro conocimiento, así como de transmitirlo a las generaciones venideras. En este trabajo se quiere ilustrar, en parte basado en la propia experiencia, el valor que pueden tener los antiguos principios del nacimiento de la ópera para la práctica del canto en la actualidad.

¹⁰⁰ http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/clave-respiracion_700096.html. Consultado el 20 de enero de 2017.

2.2. LAS ESCUELAS NACIONALES DE CANTO

La música clásica occidental, de gran tradición en Europa, nació en el siglo XI y tuvo su máximo desarrollo de 1550 a 1900, periodo en el que fueron codificadas sus principales características¹⁰¹.

A continuación vamos a abordar las escuelas europeas del canto clásico más importantes: Italia, Alemania y Francia, que han contribuido significativamente a la evolución del género vocal, manteniendo diversas identidades estilísticas y por lo tanto, diversas técnicas. También daremos unas pinceladas sobre la música en el continente americano, que para formar a sus grandes músicos se alimentó de las tradiciones y estilos musicales europeos.

2.2.1. ESCUELA ITALIANA

Italia es conocida por ser la cuna del género vocal, específicamente la ópera. El idioma italiano dicta el estilo del *bel canto* en la composición vocal, nacido del *legato* extremo, la flexibilidad dinámica y la agilidad vocal.

La tradición del género vocal italiano se extiende desde su nacimiento alrededor del 1600 en torno a la Camerata Fiorentina, plasmado en las composiciones de Caccini y Monteverdi, a través de la evolución en el estilo de las obras vocales de Haendel, Gluck, Bellini, Rossini, Verdi y Puccini, por nombrar algunos de los compositores más destacados del género operístico¹⁰².

Desde el estilo de las primeras composiciones del *bel canto* surge la escuela italiana que vamos a desarrollar ampliamente a partir del apartado 3.3. del presente ensayo. Por ello, daremos a continuación simplemente unas pequeñas pinceladas introductorias sobre esta escuela, ya que va a ser la que vamos a desarrollar en profundidad en sucesivos apartados.

La escuela italiana se caracteriza por un sistema que se conoce como *vocale lotta* (literalmente traducido a “lucha vocal”), o *appoggio* (literalmente traducido a “apoyarse en” o “Apoyo”), que es sinónimo de la primera.

Vocale lotta, término aparecido por primera vez en un tratado de Francesco Lamperti

¹⁰¹ Kennedy, M. (dir.) (2007): *The Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford.

¹⁰² Celletti, R. (2001): *A history of Bel Canto*, Clarendon Press, Oxford, p.14.

(1813-1892), se refiere a las fuerzas opuestas que participan en la gestión de la respiración (*appoggio*).

El tratado de Lamperti, del que hablaremos más adelante, describe en detalle la tendencia inspiratoria del diafragma y los músculos abdominales para mantener la acción de este, tratando de retener el aire en los pulmones, que están en oposición a la tendencia espiratoria de los intercostales que se esfuerzan por expulsar el aire necesario. Lamperti afirma que de la obtención de este equilibrio depende la emisión justa de la voz, y por medio solo de este mecanismo se puede dar la mejor expresividad al sonido emitido¹⁰³.

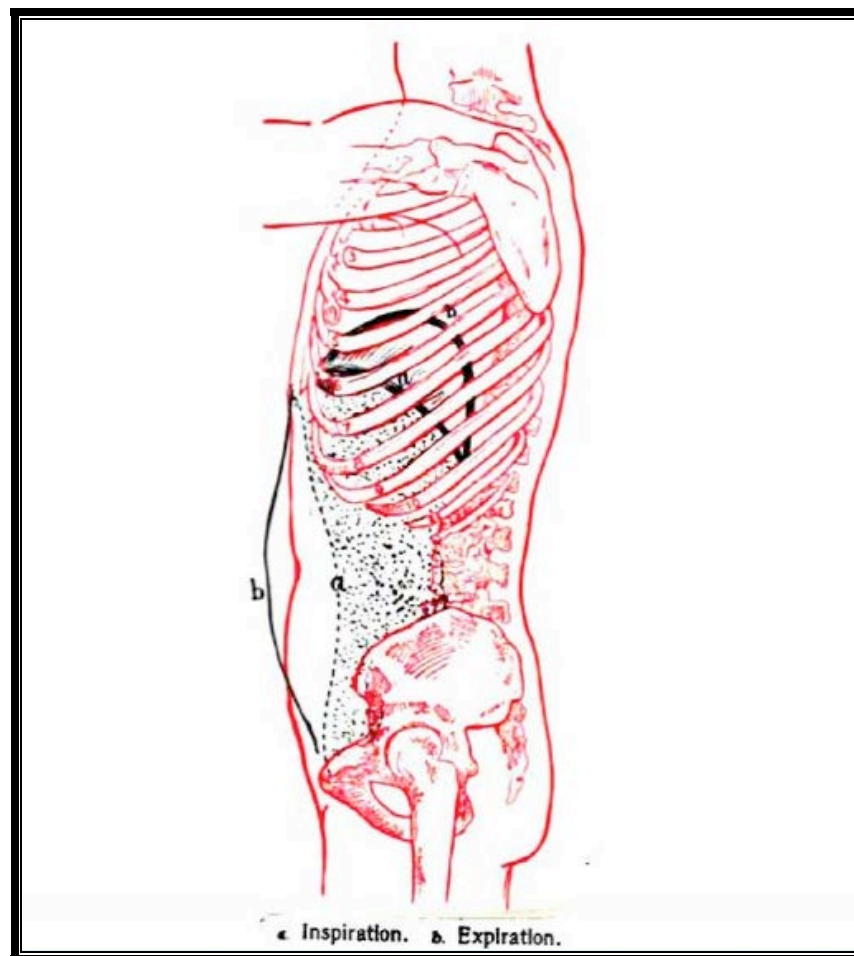


Figura 2.1. Diagrama de la Acción del Diafragma.

Fuente: Lamperti, *The Technics of Bel Canto*¹⁰⁴.

¹⁰³ Sataloff, R. T. (2006): *Vocal Health and Pedagogy: Science and Assessment*, Plural Publishing, San Diego, CA, p.207.

¹⁰⁴ Lamperti, G. B. (1905): *The Technics of Bel Canto*, G.Schirmer, New York, p. 6. Adjuntamos link para descargar la obra: <https://ia800205.us.archive.org/8/items/technicsofbelcan00lamp/technicsofbelcan00lamp.pdf> Consultado el 15 de diciembre de 2016.

El hijo de Francesco Lamperti, Giovanni Battista Lamperti (1839-1910), se convirtió en otra figura importante en la historia de la escuela italiana del canto. Sus máximas se detallan en el libro *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*, de William Earl Brown¹⁰⁵. Detalló que para mantener el *legato* y el control dinámico, el cantante debe sostener la vitalidad constante del sonido como un resultado directo del *appoggio*.

Dos de las máximas de Giovanni Battista Lamperti contenidas en *Vocal Wisdom* de William Earl Brown claramente relacionan el enfoque del estilo italiano con este ideal de sonido: La energía en el vibrato regular es constructiva y en el vibrato irregular es destructiva. La vibración regular hace que la voz sea proyectada verdaderamente, con calidad, y rica en matices personales.

Si tuviéramos que resumir las características técnicas de la escuela italiana se hablaría sin lugar a dudas de:

- A. Impostación y proyección de la voz.
- B. Empleo de los resonadores.
- C. Unión y homogeneización de los tres registros: pecho, medio y cabeza o falsete.
- D. Flexibilidad y brillantez en la ejecución de las agilidades, *fioriture* y demás adornos del canto.
- E. Importancia del buen gusto y facilidad musical para improvisar.
- F. Búsqueda de una emisión de sonidos claros y abiertos en todas las vocales en el registro medio, y emisión cubierta en el registro de cabeza, a través de una colocación o impostación más trasera dirigida hacia el paladar blando.
- G. “*Aperto ma coperto*”.
- H. Búsqueda de un sonido bello y sustentado en el *appoggio* de la voz.
- I. Cuidar la línea de canto *legato*, que en ocasiones sacrifica el texto en favor de la sonoridad.

Cabe señalar que, si bien estos principios son innatamente italianos y conforman el legado de esta escuela, se produjeron ciertas diferencias con la pedagogía vocal naciente en otras naciones. Se convirtió en una necesidad para los italianos el consentir el énfasis en la vocalidad adornada, en contraposición a la síntesis entre palabra y música, lema en el nacimiento de la ópera en Italia a principios del siglo XVII. Así, las emergentes escuelas

¹⁰⁵ Brown, W. E. (1957): *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*, Arno Press, New York.

vocales alemana y francesa, defensoras de la elevación y respeto de los textos, obligaron a los italianos a buscar un equilibrio entre la demanda de un público fervoroso admirador del *bel canto* (“hermoso canto”) y la inteligibilidad de las palabras cantadas.

Mientras que la ópera era el género principal del canto profesional, habiendo estado centrada en Italia durante el siglo XVII y hasta principios de XIX, en la segunda mitad del siglo XIX otros géneros como el *Lied*, la *Mélodie*, la canción de concierto con acompañamiento orquestal y el oratorio comenzaron a florecer, ganando cada vez más importancia hacia finales de siglo.

A pesar de que el modelo de la escuela italiana tuvo, tiene y tendrá preeminencia en el panorama internacional de la técnica vocal clásica, el mundo de la vocalidad profesional se dispersa tras las estéticas del sonido personal de cada país, totalmente identificables, y que comenzaron a florecer en Francia, Alemania y el norte de Europa, así como en Inglaterra.

Richard Miller en su libro *National Schools of Singing* (2002), afirmó que la escuela italiana del canto es la más atractiva y universalmente considerada¹⁰⁶. Sin embargo, es muy crítico con la situación actual de la pedagogía vocal en Italia y en general en Europa. Según Miller (2002), la escuela italiana histórica de canto donde está hoy en día mejor representada es en América del Norte.

Incluso llega a aconsejar a los cantantes profesionales que desean ser vocalmente aceptables en los grandes teatros de ópera de Roma, París, Londres, Viena, Berlín, España, Tokio, Nueva York, Sydney o Moscú que busquen en EE.UU. los principios de la técnica italiana, el arte de cantar en las décadas de un pasado no tan lejano. Es en América (y se disculpa con muchos de sus colegas europeos) donde el internacionalismo en la pedagogía vocal ha hecho su más firme postulado para seguir conservando los orígenes de un arte.¹⁰⁷

Por otra parte, hay una tendencia en los científicos y grandes investigadores de la voz del momento a empezar a mostrar que la tradición del canto italiano es la más eficiente y saludable. Recomendamos leer al respecto la investigación de Johan Sundberg sobre el formante del canto en su libro *The Science of the Singing Voice* (1986)¹⁰⁸ y la obra de James Stark, *Bel Canto* (2003)¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Miller, R. (2002): *National Schools of singing*, Scarecrow Press, Inc., Oxford, p. 94.

¹⁰⁷ Ibídem, p. 95.

¹⁰⁸ Sundberg, J. (1986): *The Science of the Singing Voice*, Northern Illinois University Press, DeKalb, Illinois.

¹⁰⁹ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press, Toronto.

2.2.2. ESCUELA ALEMANA

En Alemania, el período romántico marcó la identidad nacional de sus propias instituciones y personalidad musical.

Antes de finales del siglo XVIII, los compositores alemanes de obras vocales imitaban las características del estilo italiano, y componían en su mayoría no sólo en este estilo, sino incluso en la propia lengua italiana. Las composiciones vocales que se hacían en la lengua germana no eran de tan alta calidad poética y musical. Las composiciones en alemán eran a menudo de carácter frívolo, convirtiendo el género *singspiel* en una mezcla de canción y teatro, similar a nuestro género nacional, la *zarzuela*.

Con el paso del tiempo nacerán nuevos estilos poéticos: la nueva gama expresiva del piano y el clima socio-político hizo que la composición vocal evolucionara, estando ya Alemania madura para la exploración de nuevos territorios por conquistar en la música. El genio musical alemán parecía consagrarse en la melodía del lied, que acertadamente podía combinar textos románticos con alto lirismo, expresando en el idioma materno ideales de expresión y de conciencia con la identidad del pueblo germano.

El modelo de sonido alemán se desarrolla enfatizando el lirismo y la variedad en el timbre y color vocal, en comparación con el modelo italiano, altamente melismático tras la escuela clásica del *bel canto*.

Para lograr esto, los alemanes comenzaron a adherirse a la idea de *tieffstellung*, o bajo posicionamiento de la laringe. Con el anclaje de la laringe lo más baja posible, la cavidad de resonancia en la faringe se incrementa, al igual que el volumen vocal al gozarse de mayor amplificación, pudiendo conseguirse un mayor rango de sonido y color.

El posicionamiento laríngeo bajo es la consecuencia lógica de las técnicas que inducen a sensaciones de la ampliación de la faringe. Se mantiene la posición de la laringe baja, favorecida ya en el colegio alemán al estudiar la lengua madre, ya que contribuye a la producción del sonido que exige el ideal estético de esta escuela nacional.

Conectado con el posicionamiento de laringe es la idea germánica de *Deckung*, o cubrir, como un medio para abordar exitosamente los registros superiores de un cantante. Richard Miller describe la idea germánica de la cobertura como una exigente acción producida por registros mecánicos rápidos que involucran cambios posturales laríngeos como la elevación del velo del paladar blando, marcada ampliación faríngea por el descenso de la

laringe y la epiglotis, mandíbula colgante y relajada, y una correcta articulación de las vocales¹¹⁰.

Con la acción drástica del *Deckung*, se arriesga el cantante a hacer pesar en exceso la producción canora. Cualesquiera que sean los resultados estéticos deseados, en materia de salud vocal puede ser peligroso si se canta forzando a la laringe para que baje en exceso.

La última característica de la técnica germánica que se debe mencionar es la idea de *kopfstimme*, refiriéndose a la voz de cabeza y el falsete. No es extraño escuchar esta técnica a los barítonos germanos en la interpretación del registro superior. El juego estético que se intenta conseguir es la uniformidad en la amplitud del rango vocal. En un esfuerzo por restar importancia a los tonos más agudos de su tesitura, el cantante evitará el uso exclusivo del mecanismo pesado, que reduce la amplitud global de los registros superiores. La técnica se lleva a cabo a través de vocalizar la vocal U en el nivel dinámico del *pianissimo*, el cierre glotal, y la utilización de la respiración profunda. De esta forma la vitalidad del sonido se reduce, logrando un sonido casi incoloro, como a medio crear, con una calidad vocal particular que evoca la blancura o la ambivalencia sonora. El sistema de control de la respiración para conseguir este equilibrio de resonancias, implica un aumento considerable de la presión respiratoria para mantener el cierre glotal firme.

Para los cantantes de otras escuelas europeas, esta técnica puede parecer demasiado oscura y un tanto forzada. Por el contrario, la gran variedad de timbres conseguidos con la misma, crea los modelos de la estética alemana que además sirven directamente a su repertorio.

Cabe señalar que, si bien estas técnicas son tradicionalmente alemanas, con la evolución de los medios científicos para estudiar la producción sonora, la mayoría de los profesores posicionados en esta escuela están adoptando una visión más internacional. Se están integrando los aspectos más eficientes de la técnica vocal, al mismo tiempo que se preserva el aspecto más importante del estilo germánico: el color.

2.2.3. ESCUELA FRANCESA

Los franceses tienen una preferencia sonora diferente y otra tendencia estilística. El surgimiento del *Lied* tuvo un fuerte impacto en los poetas franceses, ya que se comenzó a

¹¹⁰Miller, R. (2002): *National Schools of singing*, op. cit. p. 366 y 408-409, 411.

recurrir a estilos poéticos elevados, inspirados por la claridad de la forma y la declamación que se encontraba en la poesía griega. Y con el declive general de las primeras formas vocales francesas, la nueva poesía romántica producida por escritores parnasianos y la música de compositores como Berlioz, Bizet, Massenet y Saint-Saëns continuaron desarrollando formas más libres, más líricas de declamación vocal, y el aumento de la expresividad en el acompañamiento.

En relación a las formas libres en la declamación vocal, eran aparentemente opuestos los gustos alemanes a los franceses, incrementando aún más su oposición estética con la aparición del impresionismo. El gusto francés, por lo tanto, parece oponerse al sentimentalismo alemán y al virtuosismo italiano casi por completo, formando un triángulo opuesto en las preferencias sonoras y estilísticas de cada escuela. Pierre Bernac describe las diferencias estéticas entre los gustos franceses y alemanes en su libro *The Interpretation of French Song*¹¹¹.

En resumen, el objetivo de las melodías francesas es dar placer estético a través de la música pura, despojada de toda significación filosófica, literaria o humanística. Debussy escribirá que la claridad de expresión, la precisión y la concentración de la forma son cualidades propias del genio francés. En comparación con el genio alemán, el gusto francés aborrece la exageración, venera la concisión y a la vez la diversidad.

Reflejo de la oposición estilística, los franceses también mantienen su oposición en el terreno de la técnica vocal alemana, sobre todo en el campo de la resonancia. Mientras que la Escuela Alemana hace hincapié en la ampliación de la faringe, inducida en parte por una laringe descendida, la técnica francesa a menudo busca métodos para aumentar la resonancia bucal y nasal.

El canto francés puede y debe diferenciar entre las vocales nasales y no nasales, sin embargo, tiende a haber conscientemente un velo de nasalidad general en su sonido vocal, producto del velo del paladar ligeramente descendido.

Richard Miller atribuye esta colocación del sonido en *le masque* (la máscara) y en el puente nasal al gran artista polaco Jean de Reszke (1850-1925) y afirma que sus principios siguen siendo características de la formación vocal francesa del siglo XX¹¹².

Otra característica bien definida de la técnica vocal que separa la escuela francesa de la alemana es su creencia en la respiración natural y la libertad de la laringe, en

¹¹¹ Bernac, P. (1976): *The Interpretation of French Song*, Norton & Company, Inc., New York.

¹¹² Miller, R. (2002): *National Schools of singing*, op. cit. p. 75.

contraposición con el enfoque más muscular de la escuela germana. En su estado natural, la laringe se sienta ligeramente elevada dentro de la garganta. Por lo tanto, los defensores de la escuela francesa fomentan la elevación con el fin de liberar a la laringe. A pesar de que puede no ser completamente exacto afirmar que los docentes de la escuela francesa solicitan específicamente a sus alumnos una posición alta de laringe, es más habitual que se produzcan en esta escuela tales admoniciones posturales que en otras como la alemana o la italiana¹¹³.

El elemento técnico final propio de la escuela francesa es la “mueca del cantante” para las notas altas. Con el posicionamiento de la laringe elevada, la colocación hacia la resonancia nasal y el método de la respiración natural, los cantantes franceses que se adhieren al legado de la escuela de Reszke se ven obligados a aumentar la abertura en la boca y los labios al subir de tono, es decir, a medida que ascienden a los límites superiores de su rango vocal. Hay que comentar que, con pocas excepciones notables, los cantantes franceses no han disfrutado de carreras internacionales en las últimas décadas del siglo XX. Así, un retorno a la orientación vocal internacional es cada vez más evidente en Francia.

Si tuviéramos que resumir las características de la escuela francesa, aunque se alimenta de principios técnicos similares a los de la escuela italiana, pues desde el siglo XVIII recibió su influencia a través de los maestros italianos de canto que se instalaron en Francia, tiene las siguientes particularidades:

- A. Influencia de la sonoridad nasal y cerrada del idioma.
- B. Emisión cerrada o estrecha, y delantera del sonido apoyado en el paladar duro.
- C. Emplean dos registros: pecho y falsete. Este último es utilizado por los tenores en los agudos.
- D. Permite sonoridades ampulosas y ahuecadas.
- E. Importancia de la articulación y la correcta dicción del texto en detrimento de la emisión.
- F. A mediados del siglo XIX, los fisiólogos franceses descubren los beneficios de la intervención del diafragma en la respiración empleada para cantar.

2.2.4. ¿ESCUELA ESPAÑOLA?

En los manuales más importantes sobre la evolución histórica de la técnica vocal se

¹¹³ Miller, R. (2002): *National Schools of singing*, op. cit. p. 76.

explican ampliamente las características técnicas y estilísticas de las escuelas alemana, francesa e italiana, sin tener en cuenta posibles características propias de una escuela española.

Esto es debido a que la escuela española está totalmente influenciada por la escuela técnica italiana, motivo por el que la desarrollamos tras las tres anteriores o principales.

En el siglo XIX en España se consolidan los fundamentos de las actuales técnicas empleadas para enseñar a cantar. Los preceptos de la “escuela italiana del bel canto” se extenderán por los principales países europeos. España no será indiferente a dicha influencia operística, y pronto tendrá que adaptar su repertorio vocal lírico, que comenzará a interpretarse “a la italiana”.

En consecuencia, se tuvieron que replantear los siguientes conceptos relacionados con la pedagogía vocal: maestro de canto (a finales del siglo XIX se tiende a la especialización); tipos de sistemas de enseñanza lírica (oficial y privado); y categorías de obras pedagógicas (obras prácticas o vocalizaciones, obras teóricas, obras mixtas, manuales de fisiología e higiene vocal, otras obras de declamación, mímica, interpretación, oratoria, biografías, diccionarios, historias de la ópera, etc.). Poner de manifiesto su evolución con estos cambios ayudará a entender los métodos que deberían emplear en la actualidad los profesores y alumnos de canto.

Un recorrido exhaustivo acerca de la tratadística del canto de los maestros españoles del siglo XIX se presentó en la Universidad de Granada en el 2008 para la obtención del título de doctor por María del Coral Morales Villar¹¹⁴. Esta interesante tesis de la profesora Morales, que se puede leer digitalmente¹¹⁵, ofrece por primera vez un estudio detallado de cuarenta y tres tratados de canto de autores españoles, además de diez traducciones al castellano de tratados extranjeros que aparecieron entre los años 1799 y 1905. La investigación de estos textos tiene por objetivo conocer cómo se enseñaba a cantar en España en dicho período, cuál era la técnica vocal e interpretativa que empleaban los cantantes líricos españoles de aquella época, cuáles eran las obras musicales recomendadas para la enseñanza, cómo evolucionó la forma de cantar el repertorio lírico de ópera y zarzuela en España durante esa etapa y quiénes fueron los principales maestros y sus aportaciones más importantes.

¹¹⁴ Moral, M.C. (2008): *“Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica”*, tesis doctoral, Universidad de Granada.

¹¹⁵ <https://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf>, Consultado el 2 de diciembre de 2016.

Daniel Valderroy Campos¹¹⁶ en su trabajo fin de grado “*Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959*”, continúa el trabajo de María del Coral Moral Villares, y en la segunda parte de su trabajo fin de grado, que también se puede leer digitalmente¹¹⁷, procede a seleccionar tres tratados de canto sobre los que se efectuará un análisis y estudio sistemático, en relación con los contenidos expuestos por sus autores y atinente a la utilización de los recursos técnicos sustanciales para el canto: respiración, utilización de los resonadores, impostación de la voz, relajación corporal, etc., con el objetivo de rastrear los resultados estéticos que se trataban de conseguir y las capacidades expresivas que un cantante debía dominar en la época, así como otros recursos (coloratura, fraseo, improvisación, etc.) que contribuyen a definir la personalidad vocal del intérprete. Dichos tratados son, por orden cronológico, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*, de Francisco Viñas; *Mi método de Canto*, de Hipólito Lázaro; y *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*, de Arturo Cuartero. Las razones que sustentan esta selección, lejos de ser arbitrarias, podrían cifrarse en los siguientes puntos: Francisco Viñas e Hipólito Lázaro, como primeras figuras del canto a escala internacional durante las décadas iniciales del siglo XX, suponen un especial foco de interés, puesto que cabría esperar que sus métodos evidenciaran la técnica vocal que los situó en los principales coliseos mundiales, expusieran sus experiencias profesionales y reflejaran criterios estéticos y facultativos como reverberación de sus respectivas personalidades artísticas. Dichos textos, ubicados cronológicamente en distintos momentos de la primera mitad del período abordado en el trabajo fin de grado de Daniel Valderroy, “*Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959*”, contrastan con la obra de Arturo Cuartero, que supone el fin del mencionado período, con el que se cierra el arco.

Después de la información que nos facilitan los dos trabajos académicos citados, si tuviéramos que resumir las características de la escuela española tendríamos que distinguir entre:

1. Antigua escuela española de canto: forma de cantar autóctona, anterior a la influencia italiana y representada por los intérpretes de la tonadilla. Se caracteriza por:
 - A. Sonoridades laríngicas.

¹¹⁶ Valderroy, D. (2013): “*Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959*”, trabajo fin de grado en Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Valladolid.

¹¹⁷ <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3343/1/TFG-F-005.pdf> Consultado el 15 de noviembre de 2016.

- B. Gran expresividad, gracia y dramatismo.
 - C. Dicción clara.
 - D. Predominio del registro de pecho.
 - E. Profusión de adornos y “quiebros”, “pasos” o “pasajes de garganta”.
 - F. Los cómicos de zarzuela emplearán esta emisión.
2. Nueva escuela española de canto, receptora de la técnica vocal italiana: adapta los principios de la escuela italiana a nuestras cualidades y características sonoras. Se aplica en la práctica a la forma de cantar la zarzuela.

2.2.5. ¿ESCUELA AMERICANA?

El legado de América en la música clásica occidental sólo tiene verdadera presencia en el último siglo. Heredó los géneros europeos occidentales, incluyendo los estilos y tendencias que crecieron según las sensibilidades y personalidad única de cada país. En el ámbito de la música vocal heredaron la rica tradición vocal de la ópera italiana, el estilo romántico de Alemania y el rico estilo impresionista de Francia. Según Carol Kimball (2005) la música americana se ha convertido en algo tan ecléctico como las culturas que forman su población¹¹⁸. Los compositores viajaban a estudiar con los grandes maestros de Europa. Con la aparición de conservatorios de música en los Estados Unidos, los compositores americanos jóvenes reciben su formación dentro del país. Compositores como Samuel Barber, Leonard Bernstein, y Dominick Argento recibieron su educación casi en su totalidad en los conservatorios del territorio estadounidense. Y, si bien estos tres compositores son considerados como típicamente americanos, en sus composiciones personales cada uno tiene elementos de diversos estilos europeos de música.

Como un reflejo del eclecticismo en la composición estadounidense, la escuela americana del canto se ha convertido también en una mezcla de técnica y métodos.

En la obra *National Schools of Singing*¹¹⁹ se afirma que en el “crisol de razas” podría suponerse que se ha producido un ideal vocal estadounidense exclusivo; sin embargo, como sigue comentando en su obra el pedagogo americano, tal no es el caso: los lazos coexistentes de la pedagogía vocal son claramente visibles. No hay escuela nacional estadounidense del

¹¹⁸ Kimball, C. (2005): *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee.

¹¹⁹ Miller, R. (2002): *National Schools of singing*, op. cit.

canto, porque los maestros capacitados en cada una de las tradiciones vocales nacionales han seguido sus diversas formas de enseñar; así, dentro de la pedagogía estadounidense hay menos unidad de criterio que en cualquiera de los principales países de Europa.

Ciertamente no es necesario argumentar que la diversidad con respecto a aspectos técnicos existe siempre entre los cantantes de un mismo territorio. Es igualmente evidente que los medios técnicos expresados en las diversas pedagogías se han desarrollado en respuesta a las metas buscadas en una estética específica o un determinado repertorio.

Con tantos puntos de vista diferentes sobre la producción técnica dentro del sistema académico americano, el profesor de canto se enfrenta a muchos retos, sobre todo en la instrucción de la pedagogía y literatura vocal. La ideología del nacionalismo es inseparable del estilo que refleja, y cada técnica nació de la necesidad de interpretar con sensibilidad la intención del compositor y ajustarse a los ideales estéticos de audiencias determinadas.

2.3. LOS ORÍGENES DEL *BEL CANTO* A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII (CAUSAS)

Se podría comenzar este apartado con el interrogante: ¿qué es el canto? Cantar quiere decir modular la voz, unir la palabra a la música y darle la poesía que le aporta el texto, y que ya posee en su íntima musicalidad. De ahí la unión del texto con la melodía para elevarse todavía más alto en el cielo de la inspiración, para conferir eficacia y más fuerza si cabe al acento prosódico. A través de los siglos, sobre todas las latitudes y en todas las lenguas, cuando se cantaba la palabra, esta debía tener la ayuda del sonido y viceversa. De esta forma la melodía transcendía a la palabra.

Para acometer esta evolución histórica, ayuda mucho por su claridad, sabiduría y coherencia narrativa consultar el artículo *Espressione e stili del Canto tra teoria e pratica, Da Caccini a Zandonà*, del maestro de canto Marcello del Monaco (1979), hermano del insigne tenor Mario del Monaco. Este artículo está recogido en el libro escrito en su honor: *Marcello del Monaco. Il Maestro dei tenori*¹²⁰; su estudio y estructura sirven de inspiración para relatar el presente apartado.

2.3.1. CACCINI Y LA CAMERATA FLORENTINA

Giulio Caccini (1551-1618), famoso cantante, pedagogo y compositor, se convirtió en un personaje muy influyente a través de la Camerata Fiorentina, grupo artístico-filosófico formado por algunos de los cantantes más famosos, compositores, poetas y teóricos al final del siglo XVI. En este periodo nació lo que hoy en día se llama la escuela antigua o clásica italiana en contraposición a la escuela moderna o romántica italiana¹²¹.

Es la época de Caccini, Zacconi, Jacopo Peri (1561-1633), Claudio Monteverdi (1567-1643) en la que se escribe y compone teniendo como base los ideales de la tragedia griega, arrojando el drama con todas las herramientas del arte musical. La tradición vocal que atravesaba ese momento era la polifónica, el oficio religioso, por lo que la textura

¹²⁰ Del Monaco, D. et al. (2014): *Marcello del Monaco. Il Maestro dei tenori*, Editorial Diastema, Treviso.

¹²¹ Henderson, W.J. (2006): *Early History of Singing*, Martino Publishing, Mansfield Centre, USA.

fundamental de ese momento era la polifonía. Con la creación del drama cantado empieza a generarse un nuevo tipo de textura que es recitar cantando. La idea era el poner música a la palabra sin perder su agógica natural, sus caídas naturales ni su significado. Por eso la textura debía simplificarse, dejar de ser una textura de traba contrapuntística a 3, 4, 5, 6 voces para transformarse en una textura de monodia, con acompañamiento lo más seco posible, desprovisto de materiales que le quitaran protagonismo a la palabra, que era la heroína de las obras. Esto produce una gran crisis y una revolución en el mundo del teatro y de la música.

A finales del siglo XVI, el canto solista comenzó a tener su auge con los cantantes virtuosos que salían de los coros para mostrar sus brillantes facultades, lo que tuvo como consecuencia el debilitamiento del predominio del canto polifónico. El autor sobre el que centramos nuestro ensayo, Giulio Caccini, publica el 30 de junio de 1602 en Florencia *Le Nuove Musiche*¹²², un libro de madrigales y arias para solista y coro de cámara, junto con instrucciones detalladas sobre la forma en que debían ser interpretadas.



Figura 2.2. Imagen Óleo sobre lienzo de Niccolò Renieri (1591-1667)¹²³.

Fuente: colección privada¹²⁴.

¹²² Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, Imprenta herederos de Giorgio Marescotti, Florencia.

¹²³ Lemoine, A. (2007): *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667 peintre, collectionneur et marchand d'art*, Arthena (París).

¹²⁴ Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_R%C3%A9gnier_-_A_Musician_Playing_a_Lute_to_a_Singing_Girl_-_WGA19043.jpg Se cree que este músico pudo ser Giulio Caccini por la similitud con otros grabados de la época.

Caccini escribió su música dirigida a un público culto e ilustrado en la tradición vocal de la época, algo que se vislumbra en las numerosas notas que encontramos en su obra con temas relacionados, por ejemplo, con la utilización de sílabas cortas y largas; el uso de la *sprezzatura* o cualidad de enriquecer la melodía con adornos; y el maravilloso uso de los afectos, cuyo fin era conmover al público, apelar a sus sentimientos y despertar sus sentidos con la interpretación de la música unida al texto.

Caccini, en el mencionado tratado de 1602, describió cómo debía ser la calidad de la voz del cantante de una manera más clara de lo que se había hecho anteriormente. Las referencias previas sobre técnica vocal habían sido vagas y subjetivas, como “dulce”, “clara”, “preciosa” o de “buen gusto”. Caccini argumentó que uno debe cantar con una voz plena y natural, *voce piena e naturale*, o la voz de pecho, evitando el falsete o *le voci finte*. Cuando hace referencia a las principales características de un buen solista con emisión limpia y controlada, enumera que debe poseer la voz plena y natural, ductilidad en el fraseo, entonación perfecta, fantasía en el enriquecimiento de la línea melódica y *sottolineatura* de los significados.

Giulio Caccini consintió que las canciones en solitario pudieran y debieran transponerse para que la voz se mantuviera dentro del rango cómodo de voz de pecho, que prefirió al falsete, con su voz aérea y la incapacidad para crear un evidente contraste entre el fuerte y el suave. Según dicta Caccini en el prefacio de su obra (1602), el cantante no debía verse obligado a acomodarse a los demás.

Ludovico Zacconi (1555-1627), cantante y compositor contemporáneo a Caccini, maestro *di capella* en Venecia, comentó en su tratado *Prattica tratado di musica* (1596)¹²⁵ los diferentes tipos de calidad vocal. Compartió la preferencia de Caccini por la voz de pecho. Zacconi diferencia entre las voces que eran “aburridas” y voces con “ardor”, que tenían la cualidad de “morder”, siendo estas sus preferidas. Relató las diferentes cualidades de voz en diferentes registros. El registro más bajo lo denominó voz de pecho, *voce di petto*, y el registro más alto lo llamó voz de cabeza, *voce di testa*, o falsete¹²⁶. Así, comprobamos que el libro de la nueva música de Caccini, *Le Nuove Musiche*, que fue publicado en la Florencia del 1602, no es el primer manual sobre técnica vocal. Su coetáneo veneciano Ludovico Zacconi

¹²⁵ Zacconi, L. (1596): *Prattica tratado di musica*, Imprenta de Bartolomeo Carampello, Venezia.

¹²⁶ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto.

escribe su extenso tratado en 1596, con claras similitudes en algunos aspectos, como hemos comprobado.

Sin embargo, *Le Nuove Musiche* de Caccini constituye el primer compendio de obras para solista con acompañamiento instrumental. Además, en esta obra el autor fue pionero en algo muy interesante: por primera vez un compositor describe detalladamente la técnica vocal apropiada para interpretar su obra, haciendo referencia a características fundamentales de la escuela italiana de plena actualidad. Una de las mismas que acabamos de mencionar sería evitar la voz falsa, haciendo referencia al uso descontrolado del falsetismo, especialmente en la voz masculina, que en la tradición vocal anterior, es decir en la polifónica, era práctica habitual. Caccini llega a afirmar que de las voces falsas no puede nacer la nobleza del buen canto que, por el contrario, sí podrá brotar de una voz natural y cómoda.

Y seguramente nos preguntaremos qué sería un canto natural y cómodo en el siglo XVII. Caccini intenta sintetizar que es el ideal que deben buscar las voces en su interpretación, sin importar la tesitura, y más teniendo nosotros conocimiento de que en ese momento no estaba definido el tema de los registros, no había sopranos, barítonos, tenores, etc. La tonalidad en la que finalmente se interpretaba la obra dependía del cantante que debía representarla en el momento. Dependía de la extensión de su registro, aquella porción del mismo que sonara con una emisión clara, natural, sin el uso del falsetismo. Es decir, lo que se corresponde con la tesitura del centro y del grave del registro de la voz. Por eso, como regla general, la tesitura de las piezas no solía superar la octava, porque el registro del centro-grave era limitado, independientemente de qué tesitura fisiológicamente tuviera la persona. Eso hacía que la transposición de las obras de un cantante a otro fuera una práctica habitual, es decir, que el respeto a la tonalidad no existía como hoy en día.

Esto es lo que quiere expresar Caccini con acomodar la obra a la propia comodidad de cada cantante, intentando evitar el pasaje sobre las notas altas de la partitura. El evitar los grados altos de la escala es evitar la cobertura del sonido, fenómeno natural para cuyo abordaje no conocían todavía en aquel momento las herramientas técnicas. Fenómeno fisiológico que se produce en la voz y que laringe y garganta deben preparar para evitar lastimarse. Antiguamente, como no se conocía este fenómeno, se creía que había un momento en el que la voz si seguía ascendiendo por encima de su posición normal se quebraba, y esto se corresponde con lo que es la cobertura natural del sonido. En ese momento se ignoraba por completo la cuestión de registros y tesituras.

Fisiológicamente la laringe es el órgano productor del sonido, responsable de la emisión, que contiene internamente la glotis; y en el vaso interno de la glotis están las cuerdas vocales. Existe desde la nota más grave a la más aguda un proceso de ascenso, constatable en los cantantes. La laringe asciende en la medida en que nosotros vamos cantando una escala natural, por ejemplo, en la tesitura de un tenor desde un Sib2 a Do5 sobre agudo, que es la extensión normal hoy en día de un tenor en registro de pecho. En la tesitura del grave, la laringe está en estado de reposo, o sea descendida naturalmente. En la medida en la que la laringe empieza a ascender a la zona del centro se empieza a producir un estado de crispación, de rigidez. ¿Por qué llega a este estado? Porque la laringe al empezar a subir genera tensión. Entonces de ahí vienen las palabras que menciona Giulio Caccini de “endulzar el sonido”, porque el sonido se empieza a poner más árido. Caccini a partir de ahí pedía al cantante no hacer absolutamente nada; por eso cuando habla de voz natural se refiere de la tesitura del centro al grave. El registro utilizado era muy limitado.

Cuando Caccini hace referencia a la vocal U con la función de “endulzar el sonido”, tenemos que hablar de un mecanismo que enlaza con los epígrafes siguientes: el estudio de las vocales, que se sistematiza bien a finales del 1700. Cuando una persona emite con la vocal U, fisiológicamente existe el fenómeno de que la laringe desciende por debajo de su posición natural y en movimiento contrario el velo del paladar blando que se eleva. Esta rutina tiene una gran similitud con los movimientos fisiológicos que hacemos cuando bostezamos.

Cuando uno bosteza, el sonido de la voz se oscurece, De hecho, nos habremos dado cuenta de que cuando uno intenta hablar cuando bosteza el sonido sale muy redondo. Esto es porque en el momento en que nosotros bostezamos la laringe desciende, movimiento que se corresponde con el ascenso automático del velo del paladar blando. Hay vocales que naturalmente tienen esa disposición, la U y también la O, las cuales, si bien son vocales más abiertas, tienen la misma conformación fisiológica de los órganos formantes.

Realmente Caccini estaba descubriendo una de los aspectos más importantes de la técnica del canto, que después se transformará en la única y verdadera herramienta para el desarrollo vocal del cantante, que es el vocalizo, cuyo significado explica la misma palabra. Los cantantes cuando vocalizan lo hacen para desarrollar fisiológicamente el entrenamiento y comportamiento de laringe y garganta, como dos principales órganos productores del sonido en toda su extensión.

Un cantante profesional es aquel que desde su nota más grave a su nota más aguda puede cantar con todas las vocales y con distinto volumen e intensidad. Caccini empieza de

alguna manera, y nos atrevemos a decir que casi intuitivamente, a darse cuenta de que había vocales que jugaban a favor de esa disposición y que, como él decía, ayudaban a “endulzar el sonido”¹²⁷.

Y nos preguntaremos: ¿por qué ese empeño en endulzar el sonido? Porque en la medida que la laringe desciende cada vez más y que como consecuencia o reflejo el velo del paladar blando más asciende, se genera en el vestíbulo interno de la boca y de la faringe una cavidad o campana, lo que comúnmente en los teatros italianos se reproduce de la misma forma, ya que tienen una boca por detrás y otra frente al público con forma de herradura¹²⁸; así empezaron a detectar que a mayor descenso de la laringe era mayor el ascenso del velo del paladar blando como correspondencia, es decir a mayor amplitud del vestíbulo de la faringe, el sonido se ponía cada vez más mórbido, aumentaba el volumen de la voz y la intensidad. Y en sentido contrario, la laringe cuando más ascendía, el velo del paladar blando como correspondencia más descendía, el sonido se ponía claro y chato. Esto realmente es lo que pasa en todas las voces de la tesitura grave al centro y zona de cobertura.

Es necesario explicar que cuando hablamos de cobertura, hablamos de un fenómeno que se produce del registro central a la zona del agudo, que se exagera y permite aún más descender la laringe a un punto casi no natural. Por eso el cantante necesita mucho entrenamiento para lograr la extensión del registro y la totalidad del desarrollo de su tesitura aguda. Por eso se le llama pasaje de la voz; la voz tiene una conversión que si no se hiciera en ese punto se lastimaría irremediablemente.

El pasaje de la voz sigue siendo hoy en día uno de los aspectos, a pesar de que fue descubierto y descrito intuitivamente por Caccini en 1602, que más descuidan los maestros de canto. Es una de las causas por las que cada vez se rompen más voces, por no generar el paso de registro correctamente en musculaturas vocales no entrenadas. El maestro que enseña el paso de registro a sus alumnos, tiene el poder de conseguir el desarrollo óptimo de la voz en los años de juventud del alumno en los que la musculatura es más elástica. ¿Qué sucede si no se genera el paso de registro correctamente? La voz puede enfermar, y la tesitura y el registro del cantante van a ser erráticos porque no se alcanza a desarrollar todo el ámbito que puede abarcar la voz al ser trabajada correctamente.

¹²⁷ Del Monaco, D. et al. (2014): *Marcello del Monaco. Il Maestro dei tenori*, Editorial Diastema, Treviso.

¹²⁸ De hecho, los arquitectos sacaron la conformación del teatro clásico de la garganta, porque sabían que de esa manera se generaba un fenómeno acústico de amplificación, y el origen fue ni más ni menos lo que tenemos todos dentro de la boca. Parece increíble pero nuestra misma fisiología inspiró la arquitectura de los teatros.

Caccini utilizaba la zona más fácil y homogénea en color y timbre de la voz. Evitó tomar en consideración las “excepciones vocales” existentes en su época. Muy por el contrario, sugirió la utilización de la tonalidad más apropiada para cada voz. Se refiere con el término “excepcionalidades vocales” a que siempre han nacido personas más dotadas que otras, con gran facilidad, y esto hace que esas personas no tuvieran lugar ni en los métodos de Caccini ni en las de otros compositores y maestros de diferentes momentos históricos para ser susceptibles de generar una teoría, ya que eran casos como hemos dicho excepcionales.

Caccini no consigue darnos las herramientas para abordar el pasaje de la voz, pero nos aconseja razonablemente para no dañar las voces cantoras. En su obra, como hemos comentado, también habla sobre el ejercicio con algunas vocales concretas con el fin de redondear y hacer más dulce la emisión. Es esencial este concepto de cubrir el sonido, ya en los orígenes de lo que sería el despertar del estudio del canto como un instrumento musical.

Caccini detecta que la laringe tiene cierto tipo de articulación dependiendo de la vocal emitida. Existe un correlato fisiológico en cada una de las vocales y Caccini hace algunas anotaciones muy rudimentarias. Sin embargo, las plantea con genialidad porque siguen estando vigentes actualmente; recomienda a las voces tanto femeninas como masculinas la utilización de la vocal U para “endulzar el sonido”.

Doscientos cincuenta años después, se comprueba con el laringoscopio que inventó Manuel García que la U es una vocal que, por su disposición fisiológica en la manera en que laringe y faringe en general se ordenan para emitir el sonido, se emite con laringe baja y garganta abierta. Disposición vocal obsesiva de lo que después se denominará la escuela romántica o moderna italiana del siglo XIX. Y ya a comienzos de 1600, Caccini intuyó que se podía generar con esta vocal igualdad y dulzura en el sonido.

Así la obra de Giulio Caccini es premonitoria en muchos aspectos y testimonio del nacimiento de la escuela italiana que hoy en día se encuentra en crisis, como anunciara Miller¹²⁹, el gran pedagogo americano referenciado en apartados anteriores.

Por lo tanto, es de suma importancia reflexionar sobre los rasgos fundamentales que nos descubre Caccini y que devendrán a comienzos de 1900 en el verismo italiano: el máximo desarrollo de la escuela italiana, que como vemos ya tenía sus orígenes en la doctrina cacciniana del 1600 en la que se centra este trabajo.

¹²⁹ Miller, R. (2002): *National Schools of singing*, op. cit. p.xiii-xxix.

De esta forma, una de las grandes herramientas del gran maestro de canto italiano Arturo Melocchi a comienzos del 1900, el estudio de las vocales cerradas, había sido ya descubierto y redactado por Giulio Caccini en el 1602.

Se puede confirmar que los consejos de Giulio Caccini dibujaban ya un canto de un incalculable valor estético. El recitar cantando era adornado por acertadas figuras retóricas. Además, nuestro autor realmente transforma el recitar cantando en *belcantismo*, llegando a su culminación con Monteverdi en lo que respecta al virtuosismo y el canto florido. De hecho, el término *bel canto* a veces se utiliza como referencia para el estilo *cantabile* de óperas y cantatas venecianas y romanas¹³⁰ de las décadas venideras de 1630 y 1640¹³¹.

¹³⁰ Neumann, F. (1978): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton University Press, Princeton, NJ, p.27

¹³¹ Rosenstil, L. (1982): *The Schirmer History of Music*. Schirmer, New York, p.325.

2.4. EL SIGLO XVIII EN ITALIA

El nacimiento del *Bel Canto* lleva al virtuoso a imponerse en el mundo de la ópera teatral. Así la verdad escénica será sustituida por la ostentación personal de los cantantes. De hecho, muy a menudo el compositor escribe para un cantante determinado, al que dedica sus obras, y este llega a tener la facultad de adornarlas a su libre albedrío sin el permiso del compositor, e incluso de trasladar un *aria* a otra ópera diferente porque se encuentra cómodo o luce sus facultades sobremanera interpretando la pieza. Pasamos de un periodo en el que la idea era arropar a la palabra con elementos músico formales a una situación en la que hallamos a la palabra esclava bajo el dominio de la voz. ¿Por qué ocurrió esto? Creemos que con la evolución del canto hubo una fascinación por las posibilidades técnicas del instrumento en sí mismo, y así nacen las famosas escuelas de los sopranistas y castrati que pertenecen a este momento determinado, cuando se genera una obsesión ilimitada en el desarrollo de los recursos de la voz como instrumento, no como herramienta expresiva sino como máquina virtuosa.

El drama pasará a ser una excusa que les permita a los cantantes, verdaderos protagonistas ahora del arte vocal, subirse a los escenarios para demostrar sus portentosas habilidades, fruto por otra parte no solo del talento, sino de un inmenso trabajo entre discípulo y maestro. Cuanto más difícil y más ornamentada era la obra a interpretar, mucho más valorada era. Cuanto más extenso el rol, más sobreagudos, más adornos, más rápido, mucho mejor ... Y así el drama pasará a convertirse en una historia absurda, casi sin ningún tipo de finalidad más que el hilo conductor que permita contar un argumento para que el cantante salga a escena y muestre sus habilidades “pirotécnicas”. Lo cual provocará que los compositores tampoco tengan ningún tipo de respeto por el drama en sí mismo.

Nos encontramos con la práctica habitual de la época, en la que hasta los mismos cantantes cambiaban notas en la partitura, cadencias, adornaban *a piacere*, e incluso utilizaban un *aria* que había escrito un compositor para una ópera determinada y la pasaban a otra ópera de otro compositor diferente porque les gustaba cantarla y tenían éxito con el público. Y estas excentricidades de los divos de la época no importaban. Y los compositores no podían hacer nada para impedirlo, incluso muchas óperas en este periodo son anónimas porque el compositor tenía tan poca autoridad sobre su trabajo artístico que poco importaba ya que llevara o no su firma. Empieza el nacimiento de las estrellas de la ópera y el fenómeno

fan como admirador absoluto; estamos en un momento en el que el cantante había tomado el control absoluto por encima del compositor y la dramaturgia.

La característica fundamental de este período es el nacimiento del aria como momento de lucimiento para que el cantante muestre sus facultades vocales y técnicas. La ópera va a convertirse más en un escenario para el virtuosismo que para el drama, acentuándose más por la falta de diferenciación entre las voces.

No sucedió así en la ópera *buffa*, donde los contrastes entre los personajes son logrados a través de distintos timbres. Y si hablamos de ópera *buffa* debemos trasladarnos sin lugar a dudas a la cuna de su nacimiento, la ciudad de Nápoles.

La Ópera llegó relativamente tarde a Nápoles en comparación con Florencia, Roma y Venecia. La primera representación de ópera en Nápoles fue *Veremonda*, de Cavalli, que se estrenó en 1652. Durante el siglo XVIII, el Teatro San Carlo se convirtió en el centro de la ópera napolitana. El término escuela napolitana generalmente se refiere al estilo de la ópera que fue enseñada en los conservatorios napolitanos en la segunda mitad del siglo XVII, y que floreció en el siglo XVIII.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) con su peculiar estilo resumió las características de este tipo de ópera, el oratorio y la cantata italianas. Francesco Durante (1684-1755) y Niccolò Porpora (1686-1766) se consideran de los mejores representantes de la escuela.

El estilo napolitano fue perfeccionado por Händel (1685-1759) en la “ópera seria” en Inglaterra, y en las óperas bufas italianas de Mozart, cerca del final del siglo.

Durante el siglo XIX, el Teatro San Carlo se convirtió en una de las principales casas de ópera en Italia, y atrajo a compositores como Rossini y Donizetti¹³².

2.4.1. LA ÉPOCA DORADA DE LOS CASTRATI

Adentrándonos en el barroco, abordamos una época en la que los roles vocales comienzan a diferenciarse en color y extensión, destacando además las notables diferencias entre los distintos géneros operísticos (*serio* y *buffo*).

La clasificación entre las voces es todavía imprecisa, lo que demuestra que nos hallamos ante una técnica vocal en gestación y constante desarrollo. En este periodo las voces masculinas y femeninas empiezan a separarse en cuanto a color, lo que da cuenta no obstante

¹³² Astrand, H. (1977): *Sohlmans musiklexikon, band 4*, Sohlmas Förlag AB, Stockholm.

de un desarrollo y clarificación de registros y tesituras importantes. Aparece tímidamente la diferencia entre los tenores y bajos. Hasta mediados del siglo XIX no se diferenciará a los barítonos de los bajos. Y en el caso de las mujeres, la distinción entre sopranos, mezzosopranos y contraltos.

No obstante, el desarrollo de las tesituras y registros femeninos tarda un poco más en manifestarse, quizás porque la tradición de la antigüedad no le permitía a la mujer hacer apariciones en el teatro. Esta es la razón por la que los *castrati* o evirados tenían el control absoluto de la escena. Se travestían para hacer papeles femeninos, una práctica habitual de la época. El castrado también se desprende de una tradición polifónica en la que trabajaba al servicio exclusivo de la iglesia y que poco a poco va abandonando para ponerse al servicio del teatro de la corte, ya fuera del ámbito religioso.

Así, las primeras sopranos y los *castrati* serán los protagonistas de este periodo por el virtuosismo que imprimieron a sus interpretaciones. En los coros como el de la Capilla Sixtina remplazarán a los sopranistas y desplazarán a los *falsetti* que ahora integrarán la cuerda de contraltos.

La iglesia adoptó una política un tanto paradójica ante la castración: proclamaba edictos contra esta práctica, pero en cambio contrataba en sus coros a los mejores *castrati* de la época. Parece ser que la justificación vino de la mano del Papa Clemente VIII (1592-1605), que la autorizó “*ad honorem Dei*” – para la gloria de Dios¹³³.

Los *castrati* además se consagraban en vida al canto, no solamente por el sacrificio físico que suponía la ablación a la que eran sometidos para preservar la juventud de sus voces, sino también por las interminables horas de estudio, duros entrenamientos diarios y fuerte disciplina por parte de sus maestros para acometer obras de gran envergadura.

En esta época precisamente, los más importantes profesores de canto del siglo fueron quizás el *castrato* Pier Francesco Tosi (1647-1727) y Giambattista Mancini (1716-1800). No estaban de acuerdo sobre el número de registros de la voz humana, pero ambos apuntan a la mezcla de los registros para que se unieran en una sola voz. También, como sus antecesores Caccini y Zacconi, ambos prefirieron la voz de pecho, que consideraban con más cualidades expresivas, y que poseía más sonoridad, fuerza y claridad. Sus respectivas escuelas de canto fueron muy influyentes en el apogeo cultural y vocal que la era del *castrato* representó¹³⁴.

¹³³ Somerset-Wat, R. (2004): *Angels & Monsters*, Yale University Press, London, p.15.

¹³⁴ Pilotti, K.(2009): *The Road to Bel Canto*, Master's thesis at the Academy of Music, Orebro University, Sweden, p. 8.

El *castrato* y maestro Francesco Tosi, publicará además en 1723 un documento único en la época, uno de los primeros grandes tratados de canto: *Opinioni de Cantori antichi e moderni ossia osservazioni sopra il canto figurato*. Autor de la célebre frase “quien bien sabe respirar, bien sabe cantar”, en su manual destaca la importancia de la respiración y también la necesidad de homogenizar la voz, por ejemplo, en el caso de los tenores, que utilizaban en esta época el registro de falsete para la zona aguda. Tosi da especial importancia en su tratado a difuminar el pasaje que se crea entre los diferentes registros, con el fin último de fusionarlos en la medida de las posibilidades técnicas del cantante. Es un documento que además de abordar los aspectos interpretativos y las tendencias estéticas de un Barroco tardío, nos permite seguir la evolución histórica de la pedagogía vocal de la época y la figura de los *castrati*¹³⁵.

En el canto, los *castrati* fueron educados en el mismo nivel de exigencia que otros cantantes de la época, y difieren de ellos principalmente en términos de sus mayores posibilidades físicas, combinadas con un ejercicio vocal extremo. El resultado fue una flexibilidad vocal sorprendente debido a la capacidad pulmonar extendida y control de la respiración magistral¹³⁶.

Es necesario nombrar también a Nicola Porpora, quien fue un compositor y profesor de canto destacado que, mediante la reactivación y el desarrollo de la pedagogía del canto de Giulio Caccini, se convirtió en un maestro en la tradición del *bel canto*. El mítico Farinelli, Caffarelli y Senesiano estaban en la lista de sus mejores estudiantes, a quienes aleccionó al igual que Tosi en la correcta administración del aire para la emisión perfecta y control dinámico. El joven Franz Joseph Haydn (1732-1809) tomó lecciones de composición con el mismísimo Porpora en Viena, a cambio de hacer el trabajo de sirviente y como pianista acompañante durante las clases de canto¹³⁷. Según Schoen-René, Porpora quedó tan impresionado con la voz de Haydn que le instó a seguir una carrera de cantante¹³⁸.

Y enlazando la tradición de la época dorada de los *castrati* y su influencia en la escuela alemana, es bien sabido que Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Haydn eran

¹³⁵ Walter Hill, J. (2010): *La Música Barroca*, Akal, Madrid.

¹³⁶ Duey, P. A. (1951): *Bel Canto in its Golden Age*, King's Crown Press., New York, p. 113-115.

¹³⁷ Schoen-René, A.E. (1941): *America's Musical Inheritance – Memories and Reminiscences*, G.P.Putnam's Sons, New York, p. 93.

amigos cercanos, además de mantener una relación al principio de discípulo-maestro, y por supuesto que se influyeron artísticamente¹³⁹. Y es que tanto Haydn como Mozart fueron educados en la vieja tradición del *bel canto* o *stile antico*. Wagner llegó a escribir que siempre se vislumbra que el cantante es culto y refinado cuando puede cantar a Mozart con la comprensión del intelecto. Y sentencia su afirmación concluyendo que una persona inculta nunca podría expresar las composiciones altamente idealistas de Mozart¹⁴⁰.

El Diccionario de la Música de Harvard¹⁴¹ referencia el término *bel canto* con la ópera del siglo XVIII en general y con la de Mozart en particular. La edición de 1986¹⁴² sostiene que la edad de oro del *bel canto* se prolonga desde mediados del siglo XVI a principios del siglo XIX¹⁴³.

Seguimos avanzando, y en el cenit del siglo XVIII, llegamos al Clasicismo (1750-1820), movimiento que busca la perfección de las formas y pone las simientes de la exaltación romántica que Beethoven y Schubert harían germinar.

A diferencia del barroco musical (1600-1750), el cantante castrado o evirado que había sido la estrella durante todo el siglo, comenzará a ser sustituido por la mezzosoprano. Con el ocaso de los *castrati*, en esta época los tenores encontrarán también su espacio y protagonismo en la ópera.

Situándonos estilísticamente, tengamos en cuenta que se dará el último belcanto¹⁴⁴, ya que algunos teóricos consideran que el puro belcanto termina con Rossini (1792-1868). Por otra parte, el belcanto romántico de Donizetti (1797-1848) y Bellini (1802-1835), coincide con el último periodo en que los tenores atacan el registro agudo en falsete. El gran tenor italiano Rubino (1794-1854), será el último gran exponente de este periodo.

¹³⁹ Astrand, H.(1976): *Sohlman's musiklexikon, band 4*. Stockholm: Sohlman Förlag AB, Stockholm, p. 369-370.

¹⁴⁰ Schoen-Rene, A.E. (1941): *America's Musical Inheritance – Memories and Reminiscences*, op. cit.93.

¹⁴¹ Apel, W. (1969): *Harvard dictionary of music*, Harvard University Press, Cambridge.

¹⁴² Randel, Don M. (1986): *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, p. 87.

¹⁴³ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, Toronto, p.xix.

¹⁴⁴ Sell, K. (2005): *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards and Holistic Approach*, Ashgate Publishing, Burlington, USA.

2.5. EL DEFINITIVO SIGLO XIX EN ITALIA (CONSECUENCIAS)

Dos escuelas se destacaron a principios y mediados del siglo XIX, floreciendo a la par: la Escuela de García y la Escuela de Lamperti. Los fundadores de estas escuelas fueron pioneros en el arte del canto. Ambas escuelas han sido tradicionalmente citadas para representar diferentes ideales vocales, pero lo más importante son sus filosofías.

Francesco Lamperti se esforzó por preservar la vieja tradición vocal italiana. La Escuela Lamperti también ha sido vista como un exponente moderno de la tradición italiana en lo que respecta a la terminología. El joven García II, en otro extremo, quiso reproducir el método de cantar desarrollado por su padre, al tratar de reducirlo a una forma más teórica y adjuntando los resultados a las causas¹⁴⁵.

2.5.1. LA ESCUELA GARCÍA Y EL CONTEXTO MUSICAL DE LA ÉPOCA

La Escuela García del canto se asocia con Manuel García II (1805-1906). Fue fundada por su padre, Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), un cantante de ópera excepcional y profesor de canto en la antigua tradición italiana. También fue el tenor favorito de Rossini, así como un compositor consumado con más de 50 obras en su haber. Él mismo instruyó a sus hijos: María Malibran (1808- 1836), Pauline Viardot (1821-1910) y Manuel García II. A la edad de 10 años, García II también fue enviado a Nápoles para recibir lecciones de Giovanni Ansani (1744-1826). Ansani, cantante bien entrenado en la antigua escuela italiana de canto¹⁴⁶, se supone además que fue alumno del maestro y compositor Niccolò Porpora, transmitiendo de esta forma el legado cultural de los *castrati* a la saga de los García. Manuel García II también acompañó desde el piano las lecciones de su padre. Sin embargo, García II dejó de cantar a la edad de 24 años, en parte debido a que había representado papeles demasiado exigentes y cantados quizás demasiado pronto para la evolución de su voz. Más tarde trabajó en un hospital militar, donde tuvo la oportunidad de estudiar la laringe en personas con lesiones en el cuello. Esto puede haber estimulado su

¹⁴⁵ Radomski, T. (2005): *Manuel Garcia (1805-1906), A Bicentenary Reflection*. Australian Voice, periódico oficial de la asociación australiana de profesores de canto, vol. 11, p. 8.

¹⁴⁶ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, op. cit. p.3-4.

interés por la anatomía vocal. Cuando su padre murió, él tomó su lugar como jefe de la escuela y el maestro de sus hermanas Pauline Viardot y María Malibran (nombres de casadas), y ambas se convirtieron en soprano y mezzo soprano respectivamente, muy famosas en la época que nos ocupa¹⁴⁷.

García II finalmente se interesó en la investigación sobre la voz del cantante. Sus esfuerzos para estudiar las cuerdas vocales durante la fonación (producción de la voz) le llevaron a construir/perfeccionar un laringoscopio (1855). Consistía en un espejo sobre un eje con el que pudo observar lo que sucedía en la laringe durante el canto¹⁴⁸. *Coupe de la glotte*, “cierre glotal”, es el término que fue la base del método de García. Tenemos que insistir en esta primera lección, que es la base de la enseñanza¹⁴⁹. Nadie antes que él había puesto tanto énfasis en el principio del sonido. *Coupe de la glotte* contribuyó a una calidad de sonidos brillantes y eficientes¹⁵⁰.

Por otra parte, su hermana menor, Pauline Viardot García, fue una profesora de canto muy afamada en París y Baden Baden, además de ser una cantante famosa. La Viardot también compuso varios volúmenes de canciones, pero se mostró reacia a publicarlas¹⁵¹. Viardot se interesó en la enseñanza cuando sustituyó a su hermano durante un largo período de enfermedad (1842). Después de su recuperación, ella decidió seguir ayudando a los jóvenes artistas, así que se estableció en Baden Baden, el refugio de algunos de los más grandes compositores, como Brahms, Robert y Clara Schumann, Anton Rubinstein, etc. Más tarde, el Kaiser Wilhelm I, Bismarck e importantes personalidades sobre todo de Francia e Inglaterra viajaron allí. Rodeada de un grupo selecto de estudiantes, Viardot se instaló en una finca y construyó un teatro que se utilizaría para su enseñanza seis meses al año¹⁵². Después de haber estudiado el piano con Liszt por un corto tiempo, su destreza era tal que Liszt escribió a su padre comentándole que pronto él mismo iba a ser el alumno y su discípula Pauline la maestra. Saint-Saëns escuchó su interpretación en un recital a dos pianos

¹⁴⁷ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, op.cit. p.3-4.

¹⁴⁸ Ibidem p. 5.

¹⁴⁹ García, M.P.(1847): *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (première partie, deuxième édition ; seconde partie, première édition). E. Troupenas et Cie. Editeurs de musique, Paris, p. 1:26.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 14.

¹⁵¹ Schoen-Rene, A.E. (1941): *America's Musical Inheritance – Memories and Reminiscences*, op. cit.134.

¹⁵² Ibidem, p. 138.

con Clara Schumann, y escribió que los críticos estaban indecisos sobre cuál de las dos merecía los mayores elogios¹⁵³.

Viardot se reunió con Chopin en la casa de la escritora francesa George Sand (un seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin), que tuvo gran influencia en la carrera del músico. Viardot y Chopin tocaban el piano a cuatro manos juntos, e hicieron de la casa un centro musical muy importante en la época. Rossini, Heine y otros destacados músicos solían reunirse allí para escuchar música y conversar¹⁵⁴. “Id a la Viardot”, les diría Wagner a sus cantantes, y aprended a cantar Mozart; a continuación, seréis capaces, sin daños para vuestra voz, de cantar mis óperas.

Así, el método de García se extendió por toda Europa, y llegó incluso a América a través de Anna Schoen-René, estudiante de Viardot durante dieciocho años. En 1901 recibió la autorización de la familia García, en forma de un certificado para enseñar de acuerdo con el método de García¹⁵⁵. Anna Schoen-René hizo una gran labor pionera en EE.UU., donde ayudó a crear el departamento de música de la Universidad de Minnesota. Después de ella, participarán compañías de ópera con grandes cantantes, músicos y directores de orquesta europeos. El razonamiento que formuló esta pedagoga fue: si los estudiantes son expuestos a lo mejor, estos aprenderán a separar lo bueno de lo malo. Desde ¹⁵⁶ 1925 en adelante, trabajó como profesora de canto en la Juilliard School junto con Marcella Sembrich (1835-1935).

Sin menospreciar los tratados y métodos de Pier Francesco Tosi, Gianbattista Mancini, Girolamo Crescentini, Francesco Lamperti, Luigi Lablache, entre otros, en nuestra humilde experiencia de profesionales del canto, la obra didáctica más influyente de esta época de vocalidad virtuosa es el *Tratado Completo del Arte del Canto* de Manuel García, cantante, inventor del laringoscopio y maestro. En el manual se detallan las partes del órgano vocal, la correcta respiración, la clasificación de los timbres de la voz, la emisión de los sonidos y sus cualidades, los diferentes registros y su enlace, la clasificación vocal, el ataque del sonido con el uso del golpe de glotis, la *mezza di voce* (trabajo de la media voz), la *messa di voce* (dinámica consistente en el *diminuendo* - *crescendo* - *diminuendo*), el estudio de la coloratura, agilidad de la voz y ornamentaciones, el *legato*, etc. Cabe destacar que toda la obra contiene una gran variedad de ejemplos y ejercicios musicales en los que el autor describe el

¹⁵³ Ibidem, p. 123.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 165.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 101, 107-109.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 181-186.

comportamiento y casuística del aparato fonador en cada situación. Su memoria fue aprobada por la reconocida Academia de Ciencias de París, en 1841. Actualmente dicha obra se adjunta a su *Tratado Completo del Arte del Canto*, que fue publicado en 1840, con una segunda publicación en 1847. Giancarlo Landini, destacado crítico italiano, le otorga la máxima importancia en su artículo “Microstoria della didattica del canto lirico”. Nuestro elogio se suma al de este crítico, y como verán, no tenemos en cuenta los orígenes (sevillano por parte de padre) de Manuel García, ni el lugar de nacimiento (París), para considerar este gran tratado escrito por Manuel García II como el resumen y culminación de los preceptos de la escuela antigua italiana.



Figura 2.3. Manuel García retratado al cumplir los cien años, óleo sobre lienzo de John Singer Sargent.

Fuente: Rhode Island School of Design Museum of Art, Provincia de Rhode Island, EE.UU.¹⁵⁷.

Al igual que sus coetáneos, García evidencia la decadencia y futura extinción del *Bel Canto*, y empieza a ordenar minuciosamente los conceptos y a sistematizar el estudio del mismo. Quizás anima su empeño la misma necesidad que la ópera estaba teniendo, dado su

¹⁵⁷ Lamperti, G. B. (1905): *The Technics of Bel Canto*, G.Schirmer, New York, p. 6. Adjuntamos link para descargar la obra: <https://ia800205.us.archive.org/8/items/technicsofbelcan00lamp/technicsofbelcan00lamp.pdf> Consultado el 15 de diciembre de 2016.

evolución cada vez mayor, por lograr el desarrollo y descubrimiento de todas las herramientas a emplear por la voz como instrumento y herramienta expresiva para afrontar los nuevos cambios.

Volvemos así a abordar la estrecha relación entre la técnica vocal y el repertorio. Manuel García se da cuenta del aumento de la masa orquestal que utilizan los compositores coetáneos como Bellini, Donizetti y el primer Verdi en sus obras, para obtener sonoridades más brillantes y potentes. Incluso el compositor Rossini, netamente belcantista, en su ópera *Guillermo Tell*, escribe fragmentos realmente heroicos, que hacen predecir un avance necesario de la técnica vocal para que la voz pueda sobrepasar el creciente número de instrumentistas en el foso.

El tenor Domenico Donzelli encarna plenamente el espíritu del cantante del momento; estudiante de Crivelli, primero recoge el legado de David, Nozzari y Manuel Gracia padre. Luego adopta la nueva técnica influenciado por Manuel García hijo, maestro de canto emergente, utilizando el color “oscuro y sombrío”, antítesis del “tinte claro” y la utilización del famoso “golpe glotal”, provocando una clara separación de los modelos habituales tradicionales. Definido por Maurizio Modugno en el *Dizionario biografico degli Italiani*¹⁵⁸ (Volumen 41) como el ideal de tenor heroico, al encontrarse singularmente en él medios naturales idóneos. Así se muestra una evolución histórica particular de la vocalidad del tenor, como escribiendo el prólogo del nuevo estilo romántico.

La aparición de otro tenor, Gilbert Duprez, síntesis de Rubini y Donzelli, es una perfecta demostración de que el tenor estándar, tierno, brillante y ágil, apto para cantar un Rossini, es también apto, aunque sea forzadamente en última instancia en relación a su habitual forma de cantar, para adaptarse al estilo “moderno” interpretando en *Guillermo Tell*, cantando el Do4 sobre agudo desde el registro de pecho.

La nueva moda empujó a tenores a territorios que eran verdaderamente inauditos, con resultados que eran a veces grandes y otras no tan grandes. Incluso algunos cantantes, guiados por su instinto natural, modifican su técnica para conseguir obtener un registro agudo con plena sonoridad y vibración de sus cuerdas vocales que traspase las crecientes orquestas. Es el caso mítico del mal llamado Do4 de pecho del tenor Duprez, porque que se emitió sin falsete, a voz plena. Esta es una de las características que diferencia la escuela italiana clásica de la romántica. Como vemos no solo trata la diferenciación del momento histórico donde la

¹⁵⁸ Modugno, M. (1992): *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani.it, Milano.

técnica sufre una crisis tan importante. El cambio es también una evidente consecuencia del asentamiento de este estilo compositivo y las exigencias tímbricas que suponía.

Hay más de sesenta tratados en ese momento que ilustran el contexto histórico-estético – musical. Ya hemos nombrado algunos como el de Lablache y Lamperti, también de algunos *castrati* como Tosi y Crescentini, que escribieron intentando ordenar y hacer un método de estudio para los cantantes. Pero si tuviéramos que elegir el maestro que más se destacó fue sin lugar a dudas Manuel García II, no solamente porque genera una articulación muy importante para los estudios formales de canto, sino además porque hace grandes descubrimientos que hoy en día son recordados por la medicina. Descubre definitivamente cómo funciona la laringe, cómo el descenso de esta se corresponde con la ampliación del vestíbulo de la faringe, lo que produce el ascenso del velo del paladar. Da nombres ya a los timbres, empieza a hablar de la noción de timbre abierto, timbre cerrado, timbre claro, timbre oscuro. Ya está muy claro también qué vocales tienden a un timbre y qué vocales tienden a otro, además del tipo de ejercitación que un cantante tiene que hacer para poder desarrollar un timbre determinado o calidad sonora.

Tuvo tal importancia su tratado que fue consultado por los grandes laringólogos y foniatras del momento, y sus investigaciones fueron aprobadas por la academia de ciencias de París; por eso se le recuerda como un músico y a la vez científico. Con su figura aparece el concepto de Maestro de Canto como autoridad y totalmente separada de lo que es la práctica del cantante. Estamos hablando del maestro de canto ligando su vida a la formación técnico vocal de cantantes y desarrollo de la voz humana. Se dedicó desde los veinticinco años hasta la edad de ciento un años, y enseñó hasta poco antes de morir.

Si examinamos los conceptos que Manuel García II presenta en su método en relación a registros, tesituras, cualidades vocales, defectos de las voces, etc., se comprueba que se ponen en orden las nociones teóricas y prácticas del canto, así como los conceptos relativos al estudio de la agilidad, los adornos, las cadencias y los acentos dramáticos de la voz.

No obstante, cuando clasifica los defectos de la voz no deja ningún consejo sobre cómo evitarlos. Hubiera sido un acierto por parte del maestro no solo enumerarlos sino proponer los medios para deshacernos de los mismos. Estos defectos, según enumera, pueden ser naturales o adquiridos, pero cualquiera que sea su naturaleza producen dificultades insuperables para el joven cantante, e incluso pueden decretar el fin prematuro de su carrera.

De ahí la importancia de los tratadistas sucesivos como serán Enrico Panofka con su obra titulada *Voci e Cantanti*, y las obras de Leone Giraldoni entre otros maestros del canto¹⁵⁹.

Existen, no obstante, muchas dudas que García podía haber resuelto perfectamente porque tuvo grandes alumnos y fue uno de los maestros indiscutibles en esa época en relación a cómo resolver problemáticas. Es una lástima, realmente, que no nos dejase testimonio escrito de ninguno de los procedimientos que él utilizaba y lo que encierra la verdadera escuela de un maestro: su forma real de abordar las diferentes problemáticas que pueden presentarse a la hora de desarrollarse el instrumento de un alumno. Pero en cambio sí hace una clasificación muy interesante de las tendencias viciosas que pueden claramente producirse en un órgano vocal. García era una persona que tenía un gran manejo de la fisiología y logra correlatos en extremo precisos de lo que pasa en la laringe, faringe, vestíbulo, velo del paladar, pilastras de las fauces y demás órganos vocales cuando la emisión es defectuosa porque es nasal o porque es guturalizada o porque quizás se produzca cualquier efecto del sonido que no sea sano. Lástima que no haya dejado por escrito la manera que él utilizaba para poder contrarrestar esos defectos del sonido.

En cuanto a las tesituras del repertorio del canto florido, nos basta y sobra con recorrer las obras de W. A. Mozart, Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, entre otros, y constatar que la extensión de la tesitura se había ampliado generosamente. Podemos encontrar un Fa5 sobreagudo para la soprano y un Mib4 sobreagudo para el tenor. No obstante, debemos hablar de una salvedad, el diapasón de la época, demasiado impreciso entre los diferentes países e incluso ciudades y orquestas, que podía variar entre medio tono o más; no obstante, las tesituras nombradas como extremas eran solamente afrontables por naturalezas vocales verdaderamente dotadas y virtuosas en el uso del falsete, que nos deja vislumbrar el gran crecimiento técnico de aquellos gloriosos años.

Hay muchas personas que dicen que no se sabe cómo se cantaba en aquella época; nosotros no estamos de acuerdo con estas opiniones y creemos que sí se conoce; aunque no tenemos grabaciones, las obras de los grandes compositores de la época lo delatan. Si el rol de la *Reina de la Noche* de *La Flauta Mágica* de Mozart era capaz de emitir ese tipo de sobreagudos (Fa5), era evidentemente porque había personas que lo podían cantar. Lo mismo para el tenor; la nota más aguda para esta cuerda que se escribe en ese momento es el Mib4 para la cadencia de *Lucia di Lamermoor* del II Acto con el dúo, y deja testimonio de que los

¹⁵⁹ Panofka, E. (1871): *Voci e Cantanti*, Forni, Firenze.

cantantes en ese momento habían evolucionado lo suficiente como para hacerle frente a ese tipo de tesitura.

Con estos ejemplos comprobamos que el paso de registro estaba totalmente consolidado y en contraposición a las estéticas de Caccini, Monteverdi, y los compositores de la Camerata Fiorentina, que habían evitado el falsetismo a través de composiciones con un rango vocal de máximo una octava y media, autorizando las trasposiciones. Observamos que después de que los *castrati* tomaran control en el primer periodo del *bel canto*, el falsetismo se hace en cambio un recurso valiosísimo para los tenores, con el objetivo de extender aún más su registro, tesitura, y sobre todo la habilidad de realizar efectos de color.

Como ejemplo podemos escuchar de la ópera *Don Giovanni* de Mozart *Il mio tesoro* cantada por Fernando de Lucia¹⁶⁰ que es el aria solista del tenor; después vamos a escuchar el aria de tenor del primer acto *Ecco ridente il cielo* de *Il Barbieri di Siviglia* de Rossini, interpretada por Ferruccio Tagliavini¹⁶¹; y seguidamente la escena de la locura de *Lucia di Lamermoor* de Donizetti interpretada por Amelita Galli-Curci¹⁶². Sería conveniente que escucharan todos estos ejemplos para que descubran los elementos que en el periodo del *bel canto* se estaban conjugando.

Sobre el aria del tenor solista del *Don Giovanni* de Mozart comentada anteriormente, podemos decir que es un típico caso de aria de lucimiento, ornamentos, agilidad, que da cuenta de que se atiende muy poco al texto en este momento: la coloratura no tiene ningún tipo de justificación dramática. Realmente, si tenemos en cuenta la dramaturgia de la obra, es un absurdo total; el aria es bellísima pero no coincide nada con lo que está diciendo el personaje ni con la acción dramática. Tengamos en cuenta que acaban de asesinar al padre de la amada del tenor y supuestamente él la está consolando en esta aria. Así, es un puro pretexto para el momento de lucimiento del tenor donde Mozart da rienda suelta a la escritura vocal sin ningún tipo de miramiento formal ni dramático, solamente el lucimiento del cantante. Inclusive, en algunas óperas de Mozart se ve muy claro este absurdo. Aparecen personajes que se están muriendo y no paran de dar sobreagudos, cantar a gran velocidad con adornos, lo cual es anacrónico, no existe ningún parecido a lo que sería la voz de un moribundo. Este es

¹⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=_DNutv1EyD8 Consultado el 12 de octubre de 2017

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=PbaJTgwgsqg> Consultado el 20 de agosto de 2016

¹⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=XRKLVgftvMs> Consultado el 15 de octubre de 2017

un poco el *sine qua non* del *bel canto* y es muy importante analizar ejemplos auditivos para ver las tendencias estéticas de la época.

Es aleccionador comprobar que el exceso de ornamentación en el aria de Mozart genera una fractura formal en el discurso del drama. Todos los personajes están quietos escénicamente hablando y lo único que hay es agilidad en la voz. El drama está detenido para que el cantante pueda mostrar sus habilidades y una vez que el cantante termina de cantar su aria hay algo de movimiento escénico. Con el tiempo esta costumbre compositiva va a ser combatida: se tendrá que evitar por todos los medios la fractura del drama. Pero, lamentablemente, en este momento de crisis y cambios, el drama está bajo el dominio de la voz como principal y único protagonista de este género.

Podemos escuchar otro ejemplo, el aria *Ecco ridente il cielo* de la ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, interpretada por el tenor Ferruccio Tagliavini¹⁶³. Debemos poner atención en la presencia de dos registros fundamentales, los pianísimos, las notas más delicadas y suaves que hace el cantante son emitidas en segundo registro. El *falsette* es un tipo de registro que los varones pierden en la muda de la voz. Todos cuando somos pequeños, hombres y mujeres tenemos un mismo tipo de voz que se corresponden a los registros de la voz femenina: soprano, mezzo y contralto. Cuando las hormonas empiezan a hacer su revolución en los años de la adolescencia, el varón empieza a responder en registro pectoral, una octava por debajo de la mujer, pero hay un resabio dependiendo del registro y la tesitura de la voz masculina que se mantiene. En esta época histórica se acostumbraba a cultivarlo a tal extremo de poder unirlo con el registro de pecho y así extender más el registro de la voz. Es muy virtuoso lograr la conexión de ambos registros sin que se note y ponerlo al servicio del *bel canto*.

Y seguramente nos preguntaremos ¿cómo es cultivado en la época? Como una herramienta de lucimiento y virtuosismo vocal. La gran diferencia es que un cantante, un tenor, puede ampliar casi una octava más su registro con el falsete. Y por ejemplo, como veremos en el aria, no se puede cantar Rossini si ese registro de falsete no está desarrollado. Así, siguiendo la grabación, nos daremos cuenta de que todos los agudos están en *falsette*; sería interesante seguir la partitura¹⁶⁴ y localizar los diferentes fragmentos con cambio de registro. Debemos darnos cuenta que es un timbre mucho más femenino y les permitía a los

¹⁶³ <https://youtu.be/PbaJTGwgsqg> Consultado el 15 de mayo de 2017.

¹⁶⁴ <https://musescore.com/user/2664181/scores/2011476> Consultado el 15 de mayo de 2017.

cantantes varones en los tonos altos de la escala el poder apianar y hacer tenutas, filados, *messa di voce*, etc.

Vamos a abordar otro ejemplo para contrastar, en concreto la escena de la locura de la ópera *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti, cantada por Nelly Corradi¹⁶⁵. Recordemos que la reforma *gluckiana* denuncia que todo tipo de adorno, incluso la agilidad, tendría que tener una justificación dramática, así con esta reforma se empiezan a luchar contra los principios del *bel canto*.

En Italia, debemos tener en cuenta que, si un compositor no escribía *bel canto*, el público no pagaba para ver la ópera; por ello en Italia la reforma *gluckiana* tardó muchísimo en hacer el efecto pretendido. No obstante, algunos compositores, un poco más preocupados por la esencia de la ópera en sus orígenes, empezaron a volver la vista a las doctrinas que Caccini nos había legado, ya prácticamente en el olvido; y así empezarán a generar momentos en sus obras donde se ajusta el canto mucho más a la palabra.

No obstante, como la práctica con respecto al *bel canto* en Italia estaba muy enraizada, los compositores empiezan a dar rienda suelta a los momentos *belcantistas* en algunas partes de sus óperas. Es un momento en el que proliferan las escenas de locura cuando las heroínas enloquecían llenando su canto de interminables y diabólicas coloraturas; ahí era el momento para dar rienda suelta al *canto di fioritura* o *estilo Fiorito*. Parece ser que encontraban en la locura un justificante para el desvarío también musical, utilizando adornos virtuosos y recargados algunas veces; así hablamos de un canto más caprichoso y libre. Desde la primera ópera con escena de locura que es *Nina pazza per amore* de Paisiello, surgieron más de ochenta escenas de la locura como muy buena excusa para dar libertad a la coloratura más vertiginosa. El último en utilizar este recurso formal fue ya Verdi en *La Traviata* con el aria del I Acto *Sempre libera*, momento eufórico de alegría de la protagonista para preceder la cabaletta del *A forse lui*.

Y tras los ejemplos prácticos mencionados, para finalizar este apartado y como conclusión, cabe declarar que Manuel García tuvo el gran mérito de haber encontrado la forma de superar el carácter empírico de la didáctica del canto que caracterizaba al periodo precedente, dotándola de nociones fisiológicas. Definido como el mayor y mejor teórico de la escuela vocal *rossiniana*, García codificó y sistematizó los preceptos y principios derivados de la tradición vocal del mil setecientos, adaptándola y preparando a sus alumnos para

¹⁶⁵ <https://youtu.be/NVU0YvCWJ1Y> Consultado el 15 de mayo de 2017.

afrontar el repertorio *belcantista*: Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti.

Al final de sus días, García dejó su actividad didáctica confiando a sus alumnos a Mathilde Marchesi, gran mezzosoprano que se formó con él en París. Mathilde y su marido, Salvatore, barítono, también alumno de García, se dedicaron a la enseñanza en París, donde abrieron una escuela de canto, y finalmente enseñaron en el conservatorio de Viena. En la base de su idea formativa estaba la importancia de la lengua italiana en el canto, que garantizaba una emisión más correcta, una aproximación científica al estudio y a la funcionalidad de la laringe, poniendo finalmente el acento en la recitación y expresividad del canto, facilitando el entrenamiento para abordar posteriormente todo el repertorio contemporáneo. De hecho, la hija más joven del matrimonio, Blanche Marchesi, se distinguirá por su interpretación de los roles wagnerianos como soprano dramática.



Figura 2.4. Blanche Marchesi interpretando el rol wagneriano de Brunnhilde, fotografía anónima.

Fuente: *Baker's Biographical Dictionary of 20th Century Classical Musicians* (1997)

2.5.2. LA ESCUELA LAMPERTI

Francesco Lamperti (1813-1892), fundador de la Escuela Lamperti, era el hijo de una *prima donna* italiana y disfrutó de una larga carrera como profesor de canto, sobre todo en el Conservatorio de Milán. Francesco Lamperti atrajo a estudiantes de todo el mundo y lanzó a la fama a muchos cantantes de primera línea: Emma Albani, Gottardo Aldighieri, Désirée Artôt, Sona Aslanova, David Bispham, Italo Campanini, Virgilio Collini, Franz Ferenczy, Friederike Grün, Teresa Stolz, Marie van Zandt, Maria Waldmann, y Herbert Witherspoon, y el tenor español Julián Gayarre, becado por protectores y amigos desde su ciudad natal Pamplona para ir a estudiar a Milán. Otro centro importantísimo de la pedagogía del canto en Italia será la academia de Santa Cecilia en Roma donde impartía docencia el maestro y barítono Antonio Cotogni.

Francesco Lamperti escribió varios manuales de canto, *Guida teorico pratica elementare lo Studio del canto* (1864) y *L'arte del canto* (1883), pero, a diferencia de García, Lamperti se contentó con dejar los aspectos fisiológicos a los demás. De todas formas, sus tratados contienen una gran sabiduría nacida de la experiencia del maestro, y alguna máxima que podríamos establecer como la síntesis de la escuela italiana, por ejemplo, la sencilla frase que resume toda una filosofía canora: “*Natura, natura e poi natura*”.

Su hijo, Giovanni Battista Lamperti (1830-1910) estudió con su padre, y de él adquirió el arte de la enseñanza, sin inicialmente haber deseado seguir la profesión. Sin embargo, pasó mucho tiempo acompañando a los estudiantes de su padre, y se convirtió en un maestro de canto. En un principio quería ser actor, pero con el tiempo empezó a enseñar a cantantes de ópera con gran éxito. La escuela Lamperti tuvo éxito en Milán, París, Dresde y Berlín. Giovanni Battista Lamperti siguió los pasos de su padre y escribió muchos manuales de canto, también sin centrarse en los aspectos fisiológicos¹⁶⁶. El conocimiento se transmite de maestro a discípulo. La escuela Lamperti se dice que refleja el arte como era enseñado por los grandes maestros de la antigüedad. No existe un sistema de *bel canto* en la enseñanza; de acuerdo con Giovanni Battista Lamperti, la antigua tradición italiana fue transmitida como un buen consejo de maestro a alumno. Según Francesco Lamperti, el alumno, bajo supervisión cuidadosa, aprenderá lo que es el verdadero carácter y las capacidades de su propia voz; él sabrá qué música cantar, cómo representar su canto elegante, y remediar los defectos de la

¹⁶⁶ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, op.cit. p. 43.

entonación. Sencillamente en esto, al entender de Lamperti, se encuentra el gran secreto del arte del canto¹⁶⁷.



Figura 2.5. Giovanni Battista Lamperti fotografiado por Wilhem – Höffert
Fuente: Colección de retratos de Friedrich Nicolas Manskopf
en la biblioteca de Johann Wolfgang Goethe-University Frankfurt am Main.

Francesco Lamperti es incluido en los manuales de *Hygiene de la voix* (1876) del fisiólogo francés Dr. Louis Mandel. En este trabajo, Mandel introdujo un nuevo término -la *vocale lotta*- en referencia al control de la respiración utilizado en el canto¹⁶⁸. En cuanto a la pedagogía de Lamperti, existe el testimonio del profesor de canto sueco Hugo Beyer. En el verano de 1886, Beyer visitó a William Shakespeare, estudiante de F. Lamperti, en el Royal College of Music de Londres. Beyer escribió que los ejercicios eran pocos. El secreto era más bien en la forma en que se llevaron a cabo, se utilizaban ejercicios preparatorios, más bien

¹⁶⁷ *Ibidem* p.101

¹⁶⁸ *Ibidem* p.99

cortos, diatónica y cromática, pero con especial énfasis en la realización de los mismos. El solfeo también se utilizaba con moderación¹⁶⁹.

Para Francesco Lamperti, el término *appoggio* tenía un significado más amplio, más allá de describir sobre el equilibrio entre los músculos inspiratorios y respiratorios. También estaba relacionado con la calidad vocal, el cierre de la glotis, la posición de la laringe, el flujo de aire, *legato*, *messa di voce* e incluso con la buena entonación. Su hijo, Giovanni Battista Lamperti continuó la tradición y, como su padre, se refirió a Mandel en la difusión de las técnicas de respiración diafragmática como el principal medio de tomar el aire. Puso mucho énfasis en la elevada presión subglótica al tomar el aire y al *appoggio*, que describió como la presión de aire constante en las cuerdas vocales durante la producción de sonido¹⁷⁰. El otro componente clave de la Escuela Lamperti fue el *claroscuro*, una calidad de sonido que mezcla colores brillantes y oscuros, relacionándose con la cobertura del sonido y el paso de registros. El término *chiaroscuro* se relacionó en un principio con la localización en la parte posterior de la boca, la posición de la laringe y la expansión de la faringe¹⁷¹.

2.5.2.1. RIVALIDAD ENTRE LAS ESCUELAS

Se piensa comúnmente que las dos escuelas representadas en esta época tenían diferentes ideales de enseñanza vocal. Giovanni Batista Lamperti, por ejemplo, criticó a Manuel García II, directa e indirectamente¹⁷².

Giovanni Batista Lamperti afirmaba que cuando la joven Jenny Lind perdió la voz y llegó a García en busca de ayuda, fue incapaz de ayudarla, y ella tuvo que ir a casa y “entenderlo” por sí misma, y pasó a convertirse en una de las mejores cantantes de su tiempo. Lamperti profesó su disgusto por “doctores de la voz” que, mediante la enseñanza de trucos, poco a poco, socavaron el propio poder y control que fue otorgado por la naturaleza a la voz de la cantante¹⁷³. Y es seguro asumir que él se refería, entre otros, a Manuel García II.

¹⁶⁹ Liljas, J. (2007): *Vad mande blifva af dessa barnen*, E-Print, Stockholm, p. 108-109.

¹⁷⁰ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, op.cit. p. 99-103.

¹⁷¹ Liljas, J. (2007): *Vad mande blifva af dessa barnen*, op. cit. p. 111.

¹⁷² Brown, W. (1957): *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*, extended edition. Arno Press (first published 1931), New York, p. 67.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 21.

Sin embargo, en relación con los estudios de Jenny Lind con Manuel García II, la propia cantante cuenta la historia de manera diferente. García le recomendó que descansara su voz algunas semanas, y que luego volviera para más asesoramiento. Después de unos meses de estudio, ella escribió esta explicación en una carta¹⁷⁴.

Una posible interpretación de la crítica que ejercía Lamperti sobre García es que fue motivada por la rivalidad entre las dos escuelas. Sin embargo, cuando se dirige la mirada a algunas de las mujeres más representativas de ambas, no se encuentran esos signos de una hostilidad insalvable. Marcella Sembrich (estudiante con Lamperti) y Anna Schoen René (estudiante con García-Viardot) eran amigas y compañeras de toda la vida, y fueron a trabajar codo con codo en la *Juilliard School* de Nueva York. Disfrutaron de una profunda amistad, del respeto mutuo y la cooperación fructífera.

De cualquier forma, se debería terminar este apartado con una reflexión fruto de nuestra experiencia. Lamentablemente existió, existe y existirá rivalidad entre los diferentes maestros de canto y las escuelas que profesan. Nosotros mismos hemos sido víctimas de la incomprensión de nuestra técnica por otros profesores y maestros de canto, muchas veces por desconocimiento de las teorías que habíamos estudiado y otras por pura rivalidad. Es muy triste que un arte tan bello como el canto y la música en sí se vea teñido de oscuridad por las miserias humanas, y mucho más doloroso que las envidias y rivalidades puedan afectar a la formación de un alumno que comienza sus estudios. Rencillas que, lejos de ayudar a discernir y solucionar las dudas, confunden todavía más sobre dónde se encuentra el verdadero camino y la mejor técnica para la voz.

2.5.3. LA ESCUELA ROMÁNTICA ITALIANA

Compositores como Bellini, Donizetti, Pacini, Petrella, Mercadante y Verdi aparecerán en la línea de contraste con las llamadas reglas del *Bel Canto*, con notas tenutas, ricos acentos, *slancios* hacia intervalos más amplios de una octava a doceava. Y para esta nueva forma de cantar no existía una pedagogía particular, capaz de enseñar al cantante a sobresalir entre sonoridades orquestales ahora ampliamente dilatadas en relación con las obras *belcantistas*.

Alberto Mazzucato (1813-1877), explica el porqué. Nos recuerda cómo criticaron y después tradujeron *Il Trattato Completo dell'arte del Canto* de Manuel García II. Este experto

¹⁷⁴ Franzen, N.O.(1982): *Jenny Lind-En biografi*, Fran Writings, Stockholm, p. 62..

musicólogo y también compositor los comenta en el número 14 de la *Gazzeta Musicale di Milano* (1842), como si se tratara de dos corrientes muy diversas y diferentes. Contesta que es casi inútil mantenerse como partidario de uno u otro sistema, y elimina intencionadamente cualquier demarcación. Es necesario promover una línea esperanzadora de continuidad en favor de un estilo único.

El escrito de Mazzuccato nos expone la técnica de los nuevos cantantes con la precisión y el rigor del estudioso. Afirma que ellos deben estar equipados con lo que es la esencia real y sustancial del *bel canto*. La diversidad, a pesar de que se reveló distinta, se convertirá y atribuirá como un importante accesorio. Entre estos nuevos accesorios/atributos se encuentra el carácter sonoro que García llamó timbre cerrado (timbre sombrío), y que se utiliza para dar volumen a la voz, y se obtiene mediante el levantamiento del velo del paladar blando hasta cerrar en la abertura posterior de las fosas nasales, y acanalando la lengua, que se mantiene tensa en su base por la laringe, que en este timbre permanece siempre inmóvil y algo más baja que en la posición natural. La forma que adopta la faringe es la causa de este mayor volumen y redondez de sonido vocal. Esta modificación se consigue perfecta con las vocales E y O estrecha/cubierta, y la vocal U. Cantar en otras vocales con voz clara/abierta hará imposible conservar la forma del órgano vocal como en el ejercicio anterior. Este timbre que nosotros estamos tratando de explicar da a la voz, como hemos mencionado, un mayor volumen, es decir, un sonido imponente, grande, completo. Esta grandiosidad vocal ha sido ampliamente aceptada por nuestros cantantes, y todos están de acuerdo, salvo rarísimas excepciones, que únicamente adoptando este timbre podrán afrontar el legado de la maestría y majestuosidad del arte músico-declamatorio.

Escudier, un gran conocedor de la música de Verdi, y el propio Verdi aplaudieron este estilo según se afirma en el número 47 de la *Gazzetta musicale di Milano*, cuando se comenta que lo que le da un carácter especial a esta escuela de canto formada con la aparición del repertorio verdiano es la inteligencia, el sentimiento dramático elevado a la máxima fuerza. El cantante se identifica con el personaje, o más bien la voz humana convirtiéndose en animada por el soplo de la pasión; así entendemos y personificamos realmente el ideal de una tragedia lírica.

Prosiguiendo en el discurso histórico de la evolución de la escuela italiana, prepararon el camino de la escuela romántica maestros como Gaetano Nava (1802-1875), gran didacta y docente del conservatorio de Milán de 1847 a 1872. En sus estudios sobre el canto afronta el tema del descenso de la laringe para realizarlo como ejercicio fisiológicamente normal, con la

ayuda de la vocalización de la U utilizada en modo constante para ascender al registro de cabeza. Recordemos que ya Giulio Caccini (1602) fue pionero en la defensa del cultivo de la citada vocal¹⁷⁵.

Asimismo, los estudios del barítono Enrico Delle Sedie (1826-1907) parecen anticipar la técnica del descenso laríngeo y del diafragma. El reconocido didacta afirma en su tratado *L'Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*¹⁷⁶, vol II, que la experiencia prueba que el descenso de la laringe facilita la emisión de los sonidos agudos, respeta el timbre, mientras que para los sonidos más graves se obtiene un resultado idéntico en sentido contrario.

Pero será otro gran barítono verdiano quien anticipará en modo decisivo la técnica del *affondo* laríngeo, Leone Giraldoni (1825-1897), fundador junto a su mujer Corolina Freni (1839-1926) de la escuela rusa de San Petersburgo. Lo recordamos por la audacia de su erudición en los tratados escritos, y por la originalidad de algunas reglas sobre los conceptos de vocalización a laringe baja. En Milán se dedicó a la enseñanza del canto preparando importantes alumnos, entre los cuales se encontraba su hijo Eugenio, también barítono que posteriormente se traslada a San Petersburgo, enseñando junto a su mujer, que tenía el nombramiento de maestra de canto del Teatro Imperial. Enseguida Giraldoni es elegido profesor del conservatorio de Moscú en 1891 hasta su muerte. Escribe dos importantes métodos sobre el arte vocal¹⁷⁷: *Guida teorico pratica ad uso dell'artista cantante* (1864), traducido al castellano en 1870 cuando estuvo impartiendo docencia en el Conservatorio

¹⁷⁵ Nava, G. (1872): *Method for baritone*, Boosey & Co, London. Adjuntamos link con la obra para su descarga digital <https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/64/IMSLP333047-SIBLEY1802.24908.bf79-39087009893894score.pdf> Consultado el 16 de mayo de 2017.

¹⁷⁶ Delle Sedie, E. (1885): *L'Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, vol I y II, Livorno. Adjuntamos link para descarga digital de la obra:

<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=27693>

Consultado el 18 de mayo de 2017.

¹⁷⁷ Giraldoni, L. (1884): *Guida teorico-practica ad uso dell'artista – cantante*, Ricordi, Bologna.

Superior de Madrid¹⁷⁸ y su último opúsculo ¹⁷⁹*Compendium, método analítico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce* (1889)¹⁸⁰.

Se confirma así la nueva impostación vocal adquirida y reconocida a finales de mil ochocientos, también por el maestro Gustavo Magrini (1872-?) en su tratado *Arte e Tecnica del canto* (1905),¹⁸¹ que considera esta técnica como fundamental para afrontar el canto lírico, y afirma que el descenso laríngeo facilita la emisión de las notas agudas y realza las graves. Se comienza a manifestar la necesidad de expresar la vocalidad de un modo diverso para poder ayudar a la interpretación de los nuevos roles heroicos verdianos en los cuales el canto es liberado del excesivo ornamentalismo para abrirse a un canto profundo, expresivo de sentimientos fuertes y portador de pasiones humanas.

La escuela romántica nos trae la evolución natural de todos los principios propuestos por el *bel canto* y el primer estilo vocal de recitar cantando que implantaron Caccini y Monteverdi; tiene por fin su renacer en Italia, produciéndose una crisis muy importante con lo que se denomina escuela romántica. (Tartoni, 1995)¹⁸².

Es un desafío tremendo desentrañar las causas que han llevado a la transformación del lenguaje y la expresión vocal durante el siglo XIX. En relación al contexto histórico, se puede argumentar que la revolución industrial, un socialismo inminente y el positivismo del último cuarto de siglo han dominado ampliamente la cultura italiana, llevando el acento de grandes sentimientos de masa al hombre individual, y a su lucha cotidiana con su destino personal. Es el período en el que se consolida el culto del individuo y de sus sentimientos personales en múltiples perspectivas.

Puede argumentarse que fue alrededor del cuarto decenio del siglo XIX cuando se produjo la caída del *Bel Canto* y el nacimiento del Canto Nuevo haciendo referencia a la Escuela Romántica Italiana, denominada *verista* a finales del XIX. Es necesario localizar en

¹⁷⁸ Como consideramos que es una obra de suma importancia en la historia del canto, aportamos el link del primer manual de Giraltoni, correspondiente a la edición en castellano para su lectura digital gratuita:

<https://archive.org/details/guatericopr00gira>

¹⁷⁹ Giraltoni, L. (1889): *Compendium, método analítico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*, Ricordi, Milano.

¹⁸⁰ Aportamos igualmente link para la descarga gratuita del último manual en italiano del maestro y barítono Giraltoni:

http://archivi.dar.unibo.it/bibl_dig/g610_03/G610_03.pdf

¹⁸¹ Magrini, G. (1905): *Arte e Tecnica del canto*, Hoepli, Milano.

¹⁸² Tartoni, G. (1995): *Storia e Tecnica del Canto Lirico*, Editoriale Jaca Book, Milano.

el romanticismo italiano a su mayor representante, Giuseppe Verdi, quizás un compositor imprescindible para comprender la mencionada transformación.

Verdi ordena de forma definitiva la extensión de las voces como así también la clasificación de los roles de cada una de ellas. Hay que destacar también que el arte melodramático ya no era un arte reservado a la corte, sino que se inspiraba y dirigía en beneficio del pueblo, justamente cuando el mismo pueblo italiano se hallaba inmerso en la lucha política de los movimientos del resurgimiento. Así, este romanticismo patriótico transformó la naturaleza de los sentimientos en el drama, sentimientos fuertes que se hacen más cercanos a los ideales de la sociedad del momento. Ese amor por la patria, mostrado en grandes óperas como *Aida* o *Nabucco*, de Verdi, donde se vislumbra, refleja también la intolerancia hacia la tiranía de los soberanos déspotas, hacia el poder absoluto, hacia la opresión, el anhelo de una justicia superior rebelándose contra el destino fatal. Sentimientos a los cuales el *belcantismo* no podía representar de ningún modo, naciendo así la gran revolución técnica donde la voz ágil y afeminada es sustituida radicalmente por la voz portentosa en cuanto a intensidad, volumen y linealidad se refiere, con un canto simple pero profundamente esculpido, ajeno a cualquier floreo ornamental.

En el Romanticismo, que tiene como principal figura a Giuseppe Verdi, se replantean de vuelta las problemáticas que hacía ya unos cuantos siglos se habían planteado Caccini, Monteverdi y Peri en la *Camerata Fiorentina*. Vuelve la primera idea muy fuerte de arropar al drama con elementos musicales, vuelve la idea de la palabra como principal generador de movimiento y no la música. Si el *bel canto* imponía la música por encima de la palabra, ahora esta situación se invierte de nuevo. Es un camino de evolución y se produce justo en este momento.

Los estudios del contexto histórico y de Verdi en este periodo coinciden en Italia con la revolución, y con muchos de los factores que se enumeraban al principio de este epígrafe, factores y circunstancias que de alguna forma ayudan a que esa feliz revolución y regreso a los verdaderos postulados impuestos por los creadores de este arte vuelvan a hacerse presentes. Verdi empieza escribiendo como un *belcantista* puro. Él ya no concebía el *bel canto* como tal, pero presionado obviamente por la demanda teatral, presionado por su agente Giulio Ricordi, no logra escapar hasta la década de los cincuenta con su trilogía *Rigoletto*, *Traviata* e *Il Trovatore*. Así, el primer Verdi no logra desvincularse de la escritura *belcantista* porque es lo que se exigía en ese momento. A partir de este triunfo de su producción, un Verdi con cierta fama y cierto poder empieza a decir (en cartas que lo demuestran) que él va a

componer como le impone su criterio estético en estos momentos, y si no gusta su música se la venderá a otro teatro. Es decir, empieza a tener, gracias a sus éxitos, más autonomía para poder hacer lo que él realmente quería. Y lo que él quería no era precisamente un capricho, sino dar rienda suelta a una nueva forma del drama en Italia.

Hay que recordar que, si bien en Italia se estaban cuestionando este tipo de principios, hubo otro país como Alemania que ya hacía tiempo venía haciendo caso a estos postulados que volvían la mirada al pasado; y así se llega a una forma de drama mucho más ajustada a lo que realmente debe ser según la tradición. Estamos hablando del drama wagneriano. ¿Por qué Alemania logra desprenderse mucho antes que Italia de esta tradición? Porque Alemania no tuvo el peso de la lírica italiana; todos los compositores incluso Mozart, como muchos otros alemanes, hasta cierto momento cuando componían sus obras obviamente miraban a Italia como modelo, como canon organizador de lo que era la ópera como género, pero a pesar de esto, logran desprenderse mucho antes de la tradición *belcantista* con Weber y su ópera *Der Freischütz* (El cazador furtivo). Así se llega mucho antes a conocer los verdaderos principios y las formas de abordaje del drama musical en el país germano.

En la época en que Verdi escribía su trilogía *Traviata*, *Il Trovatore*, *Rigoletto*, Wagner ya estaba con *Der Fliegende Holländer* (El holandés errante o el buque fantasma) y muchas personas cuando los escuchan se preguntan: Wagner es posterior, ¿no es así? ¿Por qué se hacen este interrogante? Porque realmente su escritura parece muchísimo más avanzada, y es que los germanos llegan antes a consolidar un tipo de drama más ajustado a las necesidades escénicas y formales del discurso, de la palabra. Italia en cambio tiene un viaje mucho más largo que dio a luz obras estupendas, pero esto retrasa bastante la llegada de lo que es el drama en un solo *fiato* como decían antiguamente, ese drama que tiene coherencia formal, que no se fractura como estamos acostumbrados a escuchar todavía en las óperas de Verdi.

Hemos hablado un poco de la escena tripartita, de la necesidad de mostrar en una escena todos los estilos que manejaba un cantante, el estilo declamatorio para los recitativos, el *espianato* para el aria, el *fiorito* para las *cabalettas*, cada uno en compartimentos estancos que no permiten la unidad, el fluir del drama. Italia se retrasa en este proceso, y el padre de esta revolución fue Verdi.

Ahora bien, las revoluciones no son gratuitas y traen y hacen eco en todos los aspectos que encierra el drama musical, y obviamente la voz como instrumento base y movilizador de este género no puede escapar a esta revolución. Verdi cuando escribe *Macbeth* tiene grandes problemas con la puesta en escena y está muy enojado con los cantantes, con el director, etc.

¿Cuál era la razón de este enojo? Porque no había cantantes a los que vinieran bien vocalmente los roles protagonistas, porque él ya presentía un tipo de cantante con una voz nueva; detestaba el falsetismo en los hombres, no quería voces celestes de dioses, diosas y heroínas de ningún tipo, quería personajes populares que se adaptaran a las necesidades del pueblo, por lo tanto, las voces tenían que ser más terrenales; así lo dice él y así empieza la revolución técnica que como vemos se inicia con ideales estéticos. Por lo tanto, no es un capricho decir que hay que bajar más la laringe según un manual determinado de cierto maestro, no es el caso. Así pues, todo este cambio empieza como una búsqueda estética.

En ese momento histórico del que hablamos hubo justo tres barítonos de gran relevancia, uno de ellos fue Victor Maurel, que fue el primer Iago de *Otello*, otro de ellos Gaetano Nava y finalmente el más importante Leon Giraldoni, mencionados ambos al comienzo del epígrafe. Los tres cantantes empiezan a investigar sobre estos requerimientos estéticos; cómo hacer posible que la voz empiece a tener este tipo de tintes que Verdi detectaba como necesarios para arropar de nuevo felizmente el drama actual, la ópera moderna, como se le decía en ese momento. Así estos tres barítonos mencionados empezarán a investigar basados en los principios que ya nos había dejado toda la escuela *belcantista*. A través de todos los conocimientos que Tosi, Crescentini, García II, etc, habían cultivado tan honradamente y acertadamente; empiezan a ver que era posible generar mediante ciertos artificios una ampliación de los recursos técnicos de un cantante a través del mayor descenso de la laringe, se empieza a hablar de lo que es el afondo vocálico, el afondo laríngeo.

Los lectores de este ensayo podrán preguntarse en esos momentos: ¿Qué es concretamente el afondo laríngeo? En el nacimiento del *bel canto* vimos ya en el tratado *Le nuove musiche* (1602) de Caccini que la disposición de las vocales tiene un correlato o se les corresponde una disposición fisiológica por parte de la laringe, faringe y demás órganos que concurren al hecho de cantar¹⁸³. Ahora las vocales se dejaban en lo que se dice estado puro, o sea, no se las forzaba a generar o emitir sonidos que escaparan de la emisión simple, la emisión natural e inclusive, por ejemplo, en el último manual de García II, que escribe rondando ya la edad de cien años, él dice que cuando una soprano no tiene naturalmente la emisión de los sobreagudos Re5, Mi5, Fa5, es mejor ni intentar buscarlos; es decir, si esas notas no eran fáciles para el cantante era preferible que no se buscaran en el desarrollo de ese

¹⁸³ Carter, S. et al. (2012): *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, Indiana University Press, Blomington, Indianapolis.

tipo de tesitura, cuando en realidad en el Romanticismo ese tipo de desarrollo de esa tesitura se provoca intencionadamente, y las voces más difíciles son a la larga las que mejores resultados darán en los escenarios en cuestión de potencia, calidad y belleza -pongamos el ejemplo del gran Enrico Caruso.

Por lo tanto, el Romanticismo lo que empieza a generar es el desarrollo de ciertas herramientas que hablan ya no de la violación de la fisiología vocal o canora, sino de una voluntad férrea para el desarrollo de ciertos elementos. Así el descenso laríngeo empieza a ser provocado, ya no queda al azar, inclusive la disposición de las vocales y la libre organización de los órganos, empiezan a provocarse; siempre en un orden fisiológicamente posible, pero comienza a ser una vuelta de tuerca a esa situación, y nos preguntaremos: Pero, ¿en búsqueda de qué? La respuesta es en la búsqueda del máximo desarrollo de volumen, anchura en la voz, máximo desarrollo de la intensidad y máximo desarrollo de registros con más posibilidades de acentos dramáticos. La voz alcanza con Verdi todo el desarrollo posible que podemos tener como seres humanos, y la escuela romántica italiana que estamos abordando en el presente epígrafe, le permitirá al cantante obtener el desarrollo pleno de sus medios, dentro del potencial para cada voz.

No obstante, no faltaron las desconfianzas: desde la ópera *Nabucco* (1842) circulaban rumores de que Verdi arruinaba las voces, acusaciones que se repetían periódicamente, algunas de ellas fomentadas por hechos como el abandono de la escena de la soprano Giuseppina Strepponi, que actuó entre el 42 y el 46; interpretó el papel de Abigaille en el estreno del *Nabucco*. Fue un éxito total, con 57 representaciones sucesivas. Pero Strepponi se esforzó demasiado en este repertorio de gran soprano verdiana quizás sin estar preparada vocalmente para afrontar la nueva escuela con un repertorio no adecuado para su frágil voz de soprano *belcantista*. Renunció a la escena en 1846, con solo 30 años de edad. Se instaló en París como profesora de canto, y al año siguiente Verdi la visitó y desde entonces sus vidas estuvieron ligadas casándose en secreto en 1859 después de 17 años de convivencia. La misma crítica de arruinar voces se hizo a Wagner¹⁸⁴.

Y Verdi en el año 57 inquirió irritado al maestro y antes barítono Leone Giraldoni rogándole que los cantantes cantaran y no gritaran, ya que declamar no significaba gritar. Recordemos que ya en 1601 Caccini nos está diciendo algo muy parecido en *Le nuove musiche*. De hecho, las dificultades encontradas por muchos en el estilo de Verdi eran una pequeña parte de todo el cambio que se avecinaba, como reivindica muchas veces Della Corte

¹⁸⁴ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, op.cit. p. 221.

en su libro *Canto e Bel Canto*¹⁸⁵, debido a la esencia de esos estudios específicos a los que dará impulso Giraldoni con una enseñanza razonada con la que dotó a los cantantes de la época, después de un buen adiestramiento para que tuvieran la experiencia necesaria para hacer frente al difícil repertorio verdiano y los primeros indicios de *verismo*, la última gran dificultad para aquellos tiempos en los que se creía insuperable el mencionado repertorio. Entre los años 60 y 80, se amplía constantemente el repertorio, introduciendo incluso obras antiguas que se rescatan del olvido. Así, cada teatro se convierte en un bullicio de cantantes cada uno de los cuales tratará de construir su ámbito de acción y su especialización en la antigua escuela *belcantista* o bien en la nueva escuela para afrontar el repertorio romántico italiano de Verdi y el estilo verista. Y de esta forma llegamos al final del ochocientos.

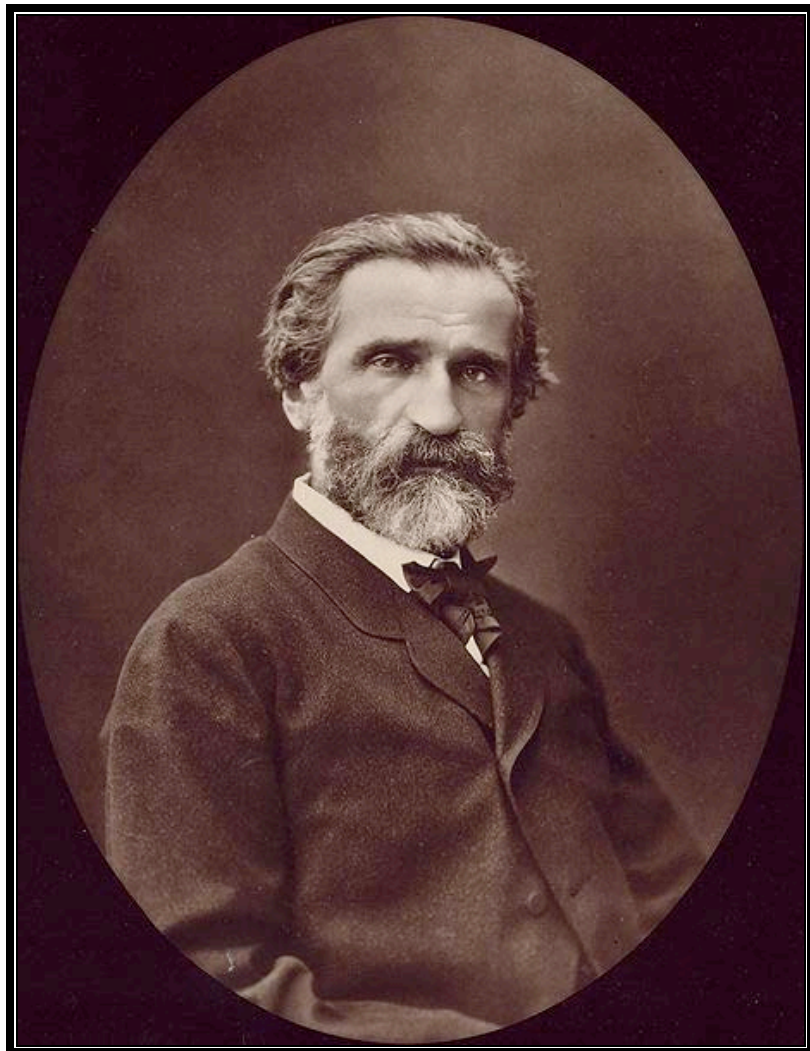


Figura 2.6. Verdi, Giuseppe (1813-1901, compositor italiano). Retrato de Ferdinand Mulnier
Fotografía pintada a carbón. Fuente: Galerie Contemporaine

¹⁸⁵ Della Corte, A. (1933): *Canto e Bel Canto*, G.B. Paravia, Torino.

Así, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se plasmaron los nuevos conceptos e ideas que llevarán a experimentar y finalmente a estructurar una técnica innovadora, no inmune, sin embargo, a críticas, prejuicios y preconceptos adquiridos.

Y solo hoy, a la luz de la moderna foniatría, se ha reconocido el mérito y la relevancia de la producción del sonido conseguida con esta técnica, parte integrante ahora del patrimonio vocal universal. A partir de los años cincuenta del siglo siguiente, la ciencia naciente de la fono-laringología y los estudios hechos sobre la fisiología de la voz ayudarán a descubrir los beneficios de esta escuela. Fisiología, técnica y estética comienzan a caminar juntas. Y gracias a la utilización de tecnología avanzada en el estudio del foniatra Franco Fussi, ha sido posible analizar de modo científico la calidad de esta técnica¹⁸⁶.

Además, el sonido generado en el Romanticismo con este tipo de escuela es diez veces más robusto que el *belcantista*, más sonoro, más extenso, de ahí que se descubran registros nuevos. Por ejemplo, el registro de pecho, que empieza a tener cierto movimiento en las voces femeninas en el *bel canto*, ahora es un punto álgido en el Romanticismo y las mujeres están obligadas al desarrollo de este registro pectoral porque es la única manera para tener el poder de hacerle frente a la tesitura romántica.

Otra necesidad del desarrollo de nuevos registros, como lo es en el caso de las mujeres el registro de pecho, será en los varones el registro de cabeza. Y encontraremos una gran diferencia con el falsetismo que veíamos en el *bel canto*, ya que es otro tipo de resonancia muy diferente. Recordemos la grabación de Ferruccio Tagliavini interpretando *Ecco ridente il cielo* de *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, hacía todas las *fiorituras* en segundo registro. ¿Recordamos cómo sonaba?¹⁸⁷. Como podemos comprobar muy débil, muy clarita la voz; esto es lo que Verdi llamaba voces afeminadas. El romanticismo lo que propone ahora es que una vez que el hombre desarrolla todo su registro de pecho, logre la unión con el registro de falsete, pero no solamente como pasaba en la voz Tagliavini; lo que se busca es que ahora el *falsetto* comparta la resonancia pectoral y tenga la anchura y el volumen del registro de pecho. Entonces cuando un cantante romántico pasaba de un registro a otro no se le notaba la diferencia, seguía con poder. de esa forma generamos el registro de cabeza del Do4 sobreagudo del tenor, los sonidos graves en un tenor como un registro de color para generar

¹⁸⁶ Fussi, F. (2012): Estudio *Dalla punta all'affondo*, véase en: <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Punta%20affondo>, Consultado el 25 de septiembre de 2016.

¹⁸⁷ <https://youtu.be/PbaJTgwgsqg> Consultado el 20 de enero de 2017.

pianísimos, pero siempre con el color, el volumen y la intensidad del registro pectoral. Es algo que en la actualidad es difícil de encontrar salvo honrosas excepciones. Podemos escuchar grabaciones de Hipólito Lázaro, Lauri Volpi, tenores cuyos sobreagudos eran emitidos sin notarse el paso, a diferencia de Tagliavini en cuya interpretación se nota clarísimamente el cambio de tensión que hay entre un registro y otro.

La escuela tardará casi cincuenta años en consolidarse, hasta finales del siglo XIX y principios del XX. La escuela, si bien va evolucionando, tiende a consolidarse con lentitud. Surge un interrogante: ¿A qué fue debido este retraso? Realmente era un momento en el que los maestros estropeaban y rompían cantidad de voces porque es una escuela romántica desconocida para muchos y a la que hay que tenerle respeto. Está claro que es una escuela muy segura, de grandes resultados, pero a su vez de grandes peligros. El maestro que la enseñara debía ser verdadero conocedor y un paso en falso podía destruir cualquier tipo de voz, porque si bien la escuela está dentro de los cánones naturales y fisiológicos de la voz humana, está jugando con los límites del cantante. De ahí también que cuando dicen hoy en día que hay nuevas formas de cantar, nuestra opinión sinceramente es negativa, porque la escuela romántica llega al apogeo, al descubrir el cien por cien de las posibilidades en las cuales es apto nuestro instrumento; poco más se puede desarrollar ya. Así como hay otros instrumentos como el piano o el saxofón que sí tienen escuelas más modernas que consiguen mayor evolución descubriendo técnicas, cambiando elementos en el instrumento, el nuestro ya no tiene más posibilidades; y es por eso que la escuela romántica es un punto álgido. Hoy en día, algunos cantantes a los que se llama para cantar Verdi abren los ojos asustados porque le tienen miedo, ya que es un compositor que escribe en el punto álgido de la voz como hemos comentado, y si esta no está bien desarrollada, son composiciones casi todavía hoy inalcanzables, imposibles de abordar; por eso, los compositores románticos y veristas que relacionaremos con esta técnica son así de complejos.

Otro aspecto muy importante que nos gustaría aclarar es que con el afondo vocálico lo que se logra también es la total y plena diferenciación de las voces y de los roles vocales, y con esto nos referimos a tesituras y registros. Soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono y bajo, muy definidos en registro, y sus consabidas tesituras, quedan ahora claramente delimitados por Verdi. ¿Por qué las tiene que fijar precisamente Verdi? Por la misma exigencia que comprende su escritura. Y de ahí que no intente una soprano lírica acercarse al rol de Leonora de *Il Trovatore* porque le destruye la voz, ya que está escrito de una manera muy estratégica en la que la voz debe tener las cualidades fisiológicas y los requerimientos de

volumen, intensidad y color apropiadas para ese rol dirigido a una soprano dramática; no solo se va a estropear la voz, también destruye asimismo la obra, porque los compositores escribían en función de las posibilidades expresivas del instrumento.

Cuando se habla de posibilidades expresivas, hablamos de intensidades y capacidades de color que tiene una voz de determinada tesitura; por ejemplo, hablemos del rol de Aida de Verdi. Si la soprano que va a cantar Aida es una soprano más lírica que no se adapta ni en volumen, ni en intensidad, ni en nervio, ni en vibración a los requerimientos de Aida, entonces va a tener que falsear y forzar el instrumento para hacer lo que está escrito en la partitura. Es en estas situaciones donde los cantantes empiezan a empujar, cargar el sonido, ya que el rol de Aida exige un poder que una soprano lírica que está preparada para cantar *Rigoletto* no tiene. A esto es a lo que nos referimos cuando decimos que Verdi fija muy claramente extensión y tesituras de cada uno de los roles vocales, porque escribe sobre el punto más álgido de cada registro y de cada tesitura.

Cuando hablamos de punto de vibración nos referimos a un aspecto que es maravilloso en el Romanticismo. Para descubrir este aspecto vamos a poner un ejemplo dentro de las sopranos, pongamos que tiene la siguiente extensión: llega hasta un Fa#3 pectoral en octava grave, tiene además hasta un Do5 sobreagudo, extensión clara de soprano. Pero la extensión no nos dice de ninguna manera el tipo de soprano que es. Nos referimos a la tesitura, ya que lo que define la tesitura es exclusivamente la zona de pasajes de cobertura, que ya los antiguos habían descubierto cuando enunciaban en sus manuales que hay un momento en el que la laringe sube y en el cual si sigue ascendiendo la voz entra en un estado teutónico, de coma total, que por la gran crispación que hay en los músculos no puede seguir fonando. En ese punto se tiene que producir un paso de registro para que la voz pueda seguir emitiendo, es decir laringe y garganta puedan seguir teniendo una mínima distensión y de esa manera poder ampliar el registro. Este paso está tanto en hombres como en mujeres, sin importar el registro que tengan.

Ahora bien, es interesante destacar que se descubrió también en el Romanticismo que el paso además varía acorde a la tesitura. Empezaron a darse cuenta de que hay sopranos que abren cómodas un Lab4 y que otras no pueden abrir más que un Fa#4, pero sin embargo siguen siendo sopranos porque tienen mucha extensión. Esta diferencia de tener la capacidad con una vocal A de dar la zona de pasaje, por ejemplo, donde solamente hay dos semitonos de diferencia -pero son dos semitonos totalmente significativos- esta diferencia hace que una voz tenga el estado teutónico de paso algunas notas antes y otra después.

Es interesantísimo interrogarnos sobre otro aspecto esencial: ¿Qué ocurre en las cuatro últimas notas antes de hacer el paso la soprano? Las cuatro últimas notas antes de hacer el paso tienen una tensión muy particular. Por lo general se ponen más brías, más *squillantes*, tienen por tanto muchísimo poder. En los varones pasa exactamente lo mismo, en un barítono por ejemplo a partir de un Reb3, Re3 natural, Mib3 o Mi3 natural, última nota abierta para el barítono, si bien hubo excepciones que abrían el Fa3; pero el barítono, más o menos, anda por este modelo de tesitura. Una soprano *spinto* en el Mi4 natural, Fa4, Fa#4, Sol4 de forma excepcional, y ya está con necesidad del paso; de hecho, si no hace el paso la voz se va a la garganta.

Esas últimas notas y las primeras cuatro o cinco cubiertas, o sea las del registro que sigue, hacen a la tesitura verdiana; ahí escribe precisamente Verdi. Y seguramente nos preguntaremos ¿Por qué escribe en ese lugar tan problemático e incómodo? Y es que realmente además es el lugar más difícil para cantar, estas todo el tiempo en la zona de paso, ¿por qué nos hace Verdi esta faena a los cantantes? No hay mala intención, todo lo contrario, porque es ahí donde la voz tiene más poder, más posibilidad de colores, es el momento de apogeo, esa es la gran diferencia entre la palabra tesitura y la palabra registro. Registro es la extensión, entonces no tiene nada que ver que una soprano o dos sopranos lleguen hasta el Do5 sobre agudo; pero si una abre el Fa#4 nada más y otra tiene la posibilidad de abrir el Lab4, la que abre el Fa#4 y encuentra su punto álgido de paso y su tesitura es un poco más grave, es una soprano un poco más *spinto* y más dramática que la que tiene la posibilidad de tener sonidos más abiertos y encuentra la zona de paso más alta, porque pongamos que Fa#4 es su última nota abierta y en Re4 natural empieza a tener ese punto de brío, la otra soprano lo tiene más alto y entonces podemos interrogarnos también diciendo: ¿qué sucede si una soprano no encuentra en estas notas su punto álgido y lo provoca a través de cargar el sonido y engrosarlo? Irremediablemente se destruye vocalmente hablando, porque es una voz más elástica, más liviana, que encuentra su punto de crisis o de paso más tarde.

Cuando Verdi escribe, a diferencia de otros compositores, por ejemplo, en el rol de Gilda, lo escribe en el lugar donde la lírica tiene el punto de brío que es entre el Mi4 natural y el Sib4 mientras que cuando escribe para el rol de Leonora del *Il Trovatore* lo escribe entre el Re4 y el Lab4. Hay una diferencia enorme, son simplemente dos notas pero es grandiosa la distancia para las dos voces. Y como consecuencia, lo que le pasa a una soprano lírica que intente cantar *Il Trovatore* es que como justo esa porción del rol no corresponde a la zona de paso, entonces va a aparecer que la voz suena menos, que suena demasiado blanda y no le va

a poder dar los tintes que el rol de Leonora necesita. Los agudos tampoco van a sonar con la intensidad que tienen que sonar, por lo que o grita y se lastima o el público sale decepcionado porque la termina tapando la orquesta. Hoy se da mucho esta situación, hay muchas sopranos líricas cantando de dramática y decimos que tienen la voz pequeña y no es eso precisamente; el problema es que es una voz para cantar *Lucia di Lamermoor*, no para cantar *Aida* o *Turandot*, y esto trae muchos problemas. Pasa esto mismo con la soprano que realmente está preparada para cantar *Turandot* y está cantando de mezzo. ¿Por qué? Porque seguramente no tiene desarrollada la tesitura que le corresponde, que por otra parte es la más difícil de conseguir, la zona de paso; no es un capricho, es muy difícil de trabajar este tema. Por eso se ven muchos mezzos que son sopranos y barítonos que son tenores y bajos que son barítonos, y etc. Están todas las tesituras como movidas de lugar. Vamos a escuchar una tesitura incisiva, de mucha tensión, de ahí también que suene la voz con la cantidad y volumen que suena en el Romanticismo, porque está escrito siempre sobre ese lugar álgido. Allí va el grave, el agudo, siempre sobre ese lugar de la zona de paso, por eso es tan fatigoso cantar estos roles verdianos y veristas.

Ahora nos preguntaremos ¿qué permite cantar en una tesitura así? Soportar el foso orquestal que pasa de cuarenta y cincuenta músicos en la época de Mozart a más de doscientos en un foso wagneriano, con mayor número de cornos, trompetas, etc., y por supuesto sin micrófono de ningún tipo y con duraciones de cuatro y cinco horas continuamente cantando, como en las óperas de Wagner que no admiten tregua.

Y la otra aportación es que las voces empiezan a tener otro tipo de carácter, son más robustas, son más humanas dice Verdi; tienen otros tintes totalmente distintos. Parece una paradoja, en un trocito de tesitura donde los órganos están en crisis para que la voz suene más expresiva, más humana ... Esto en realidad sucede cuando la voz está educada, que es cuando tiene poder, porque cuando la voz no está educada suena realmente mal. Seamos sinceros contestando esta pregunta: ¿Qué tenor suena bien en la zona del pasaje cuando la voz no está del todo trabajada y educada correctamente? Lamentablemente ninguno. El problema es que cuando la voz está educada en esta escuela, las mejores notas son precisamente esas. Por eso cuando trabajamos la voz de un alumno con esta escuela, se suelen quejar cuando estamos ahí arriba insistiendo en la zona del pasaje. Se quejan de que están cansados, pero es que esta es la tesitura de cantar; y es la escuela romántica con la que después abordaremos todo el *bel canto*, que además al ser un momento de menor evolución, se canta como mucha más facilidad, porque es de una menor dificultad, mientras el Romanticismo, o lo que es el

verismo, si no tienes la voz preparada pasa lo que sucede hoy, que cuando asistes a las óperas *Tosca*, *Butterfly*, *Fainciulla del West*, etc., vas a oír gente gritar, porque es la única manera de soportar la tesitura. No hay belleza de canto en esa tesitura si no está bien formada la voz. De ahí hay una anécdota muy reveladora: En *la Scala* de Milán, como en muchos teatros, los cantantes iban a audicionar al principio de 1900 o finales del 1800 y la prueba no era repertorio sino que solamente te tomaban un vocalizo. Si eran tenores pedían con la A entonar Mi4, Fa4, Sol4, La4, Si4 natural, La4, Sol4, Fa4, Mi4. Esa era la prueba, porque pasa del punto más álgido abierto con la vocal A al punto más álgido cubierto con la A, ida y vuelta. Si esto no estaba formado, es decir que el *chiaroscuro* no era claro, se traducía en un cantante que no había hecho buenos estudios. Además, la vocal A es la más abierta y la más difícil de obtener, y escuchado esto, si no les ha gustado, ni siquiera se molestaban en pedir prueba de repertorio porque no sirve ya para nada; era así de simple y duro, esta era la prueba en la Scala y no escuchaban nada más porque ahí quedaba bien claro si el cantante tenía la voz afonada o no la tenía. Así, si todavía nos quejamos de las audiciones actuales en los teatros, este era el tiempo que daban en la Scala de Milán para escuchar a los cantantes, una quinta nada más; ahora el tema es bien distinto en las audiciones, muchas veces se decide la contratación de los roles principales por el físico que deben tener los protagonistas más que por el tipo de voz de los cantantes.

Sobre la escritura musical de Verdi, hay que destacar que no solo indica detalladamente los *tempos* en toda la partitura, sino que no da permiso para la transposición de tonalidad. Es muy clara su posición con respecto a mantener un diapasón igual para todos los teatros, fijándose alrededor de 438 oscilaciones.

El tema de la trasposición de tonalidad también tiene ese origen. Si Verdi, por ejemplo, escribe para cierta tesitura y nosotros le cambiamos la tonalidad a la obra, cambia la tesitura también del cantante y entonces no va a tener ningún efecto. El problema de la afinación, justamente contrario a esto, es que al levantar la afinación, las tesituras también están desvirtuadas. Estamos cantando mal Verdi, se hace todavía mucho más ardua la tarea, e incluso estamos llegando a un periodo en el que se está planteando un problema vocal serio con riesgo de dañar el instrumento.

El último en defender la solución a este problema fue Ricardo Muti, porque los americanos en búsqueda de lo que ellos aman que es el brillo, suben la afinación. El *Metropolitan Opera House*, en todos los conciertos -menos para la ópera, por suerte- está afinando ya a 445. Así, ya hoy escuchar y sentir un piano a 440 es una rareza; lo normal es

442, y esto es un gran problema porque ya estamos llegando a un 445 que es casi un semitono de diferencia con lo que era la afinación real en la época de Verdi, ya que este empieza con un 432, pasa a un 435 y después se fija en un 438 que se denominaba la famosa afinación coral. Había algunos lugares en donde se afinaba a 440, pero era solamente para sinfónico porque se sabía el problema que conllevaba esta práctica; pongámosle que la persona esté muy bien desarrollada y sea una soprano *spinto*, con una afinación muy alta. Hay cosas que le va a costar cantarlas. Entonces no queda otra solución que pedirle a una soprano un poco más lírica que cante el rol de una *spinto*, pero esa soprano un poco más lírica que va a poder soportar la nueva afinación no tiene todos los atributos de volumen, y así la obra queda muy desvirtuada.

Hoy en día podemos decir a una alumna “muy bien tu Mib5 o tu Mi5 sobreagudo”, pero siempre hay que tratar de correr en lo posible el límite de la zona aguda porque casi siempre estamos con un semitono que, depende a la afinación que toque, está variando constantemente. Antiguamente, un barítono que tuviera un Lab3 o La3 era para conformarse, y hoy en día un buen barítono no se debe conformar, tiene que trabajar para tratar de desarrollar un poco más su tesitura aguda porque un Sol3 que antiguamente para un barítono era algo muy cómodo, hoy con la afinación natural y actual no es tan cómodo.

Verdi ya estaba experimentando los límites del registro, y esto de subir la afinación lo único que hace es causar problemas y daño. La elevación de la afinación ya fue denunciada por Muti; estuvo muchos años como director en *la Scala*, y defendió siempre que para la ópera no se subiese más, e inclusive, tuvo grandes problemas en el famoso coliseo milanés. Muti llegó a renunciar a un puesto de dirección de prestigio por culpa de esto, porque él proponía que para la ópera se volviera a afinar en 438, ya que decía que realmente se iban a beneficiar todos, la orquesta también; defendía que cuanto más se levanta la afinación más se disgrega la orquesta. En la actualidad escuchas las orquestas y puedes diferenciar que ahí están los violines, las violas, el fagot, porque la orquesta se abre toda. Cuando la afinación es un poco más baja, los instrumentos no tienen ese tipo de armónicos tan incisivos y la orquesta suena más redonda, se amalgama y empasta mucho más. Los americanos en búsqueda de sonoridad y brillo la suben continuamente, y tienen mucha culpa de este problema; en la ópera está detenido y universalmente se afina a 440.

Verdi determina una tesitura para los diferentes registros vocales. Para el tenor prácticamente del Si3 en el agudo al Si1 o Sib1 en el grave; el barítono del Sol3 en el agudo en clave de bajo al Sib1 o La1 en el grave; el bajo del Fa3 en el agudo al Fa1 en el grave; la

soprano del Re5 en el agudo al Do3, Si2 o La2 en el grave; la mezzo del Sib4 o Do5 en el agudo al La2 o Sol2 en el grave, siempre con alguna excepción. Verdi piensa en un cantante con la voz homogénea en sonoridad y timbre, fácil en todos los registros, eliminando ya por completo de sus obras la voz de *falsetto* en las voces masculinas y exigiendo a esta cuerda unos agudos en voz de pecho y a laringe baja, de color pleno y totalmente viriles.

En sus obras caen todos los adornos musicales de puro valor de floritura, así como también la utilización del *recitativo secco*, y por ejemplo las pocas *florituras* que encontramos en su producción es porque asumen un valor onomatopéyico y descriptivo, y justifican su existencia en la misma expresión e interpretación de la obra.

Un poco de libertad es dada, o mejor dicho tomada en las cadencias finales de las arias, romanzas y *cabalettas*, de lo cual la tradición nos ha dejado huellas bien marcadas, fruto del prestigio y presunción vocal de los cantantes. Por eso se dice “tomada”, porque Verdi ya empieza a escribir las cadencias tal cual tienen que ser ejecutadas; sin embargo, los cantantes las cambian -sigue siendo un momento en que quedan resabios de lo que eran las prácticas *belcantistas*- pero Verdi escribe las cadencias, inclusive la distribución del texto, tal cual él las desea. Pero seguramente nos preguntaremos: ¿Por qué hay cantidad de agudos que en la partitura no están? Y es que lo cantó algún cantante virtuoso y ahí se quedó como tradición. Recordemos como ejemplo que el Do4 de *Di quella pira* no existe, porque Verdi sabe que a un tenor *spinto* capaz de cantar Manrico en *Il Trovatore* no le es fácil hacer esos saltos de quintas. Sin embargo, Enrico Tamberlick lo cantó por primera vez, y hoy si no lo hace el tenor lo abuchean seguro en el teatro; así quedó instaurado como una nota imprescindible. Lo mismo sucede también con la cadencia del *Caro nome* del rol de Gilda de *Rigoletto*, con el Re#5 no escrito y ahora imprescindible en cualquier audición para la soprano que se preste a querer interpretarlo.

Se trata de personajes llenos de humanidad dramática mostrando sus pasiones, cuya expresión es impensable hacer por medios vocales sutiles. Nace un modo de cantar pleno de sonoridad y volumen en toda la gama del registro. Ya no expresa las pasiones mediante los adornos, sino mediante la flexibilidad del sonido ahora brillante, ahora dulce, potente, tenue, pero siempre incisivo; lo que suponía una nueva técnica vocal que otorga igualdad tímbrica y resistencia, ya que el fin del canto romántico consiste en sostener una tesitura incisiva para los fines interpretativos que persigue, y esta abarca constantemente en torno al Fa#3 del tenor y Fa#4 de la soprano o al Mib3 del barítono.

Esta redondez del sonido es producida por una garganta abierta y laringe baja en los grados altos de la escala, dulzura y rapidez de emisión, la utilidad de colocar la presión del aire en el diafragma; estas premisas se convertirán en los pilares de la técnica moderna.

El concepto del aire en el diafragma es porque en el *bel canto* la respiración era costo-diafragmática. Hay una gran diferencia entre los dos tipos de respiración; encontramos cantantes que creen que es lo mismo y claramente no lo es. La respiración costo diafragmática y diafragmática son opuestas directamente. ¿Y por qué decimos esto? Porque cuando uno deja entrar aire en la parte intercostal hay algo que se aloja en el pecho también, y cuando eso ocurre la tráquea no queda libre, y si la tráquea no queda libre la laringe no termina de descender; los italianos se dieron cuenta que solamente utilizando respiración diafragmática, es decir, solamente dejando aire en la zona baja, el pecho queda libre de aire y se utiliza como principal reperiutor y punto de apoyo de la voz, y la laringe puede descender mucho más de lo que desciende con la respiración intercostal.

La complicación de los problemas de la emisión vocal, ya dificultada por la cuestión del diapasón demasiado alto, se va haciendo cada vez más ardua por la amplificación orquestal. Aumentando los orgánicos de las orquestas y de las masas corales se exige al cantante una mayor potencia vocal, un mayor *squillo*, una mayor prestancia física, que lo llevará más fácilmente a un precoz desgaste vocal si no conoce perfectamente la gimnasia fisiológica, que será realmente una salvaguarda del único capital que posee: la voz.

El primero en hablar abierta y claramente de tal técnica es Leone Cav. Giraldoni, en un opúsculo del 1889. Giraldoni (1824-1897), como hemos dicho anteriormente, fue un célebre barítono de su época y eximio maestro de canto. De sus tres trabajos escritos, el último y más breve de todos es quizás el de fundamental importancia para poder entender la técnica del nuevo canto: *Compendium, Método analítico, Filosófico y Fisiológico para la Educación de la Voz* (1889). Para nosotros, que estamos incursionando en la escuela romántica en el presente apartado, el tercer tomo *Compendium* es como una “biblia” del canto, donde están los principales preceptos y fundamentos de la escuela romántica italiana; habla abiertamente del descenso de la laringe, directamente del comportamiento de todos los órganos en búsqueda de este nuevo sonido, de esta nueva rotundidad, de esta nueva forma de canto.



Figura 2.7. Leone Giraldoni fotografiado en 1865 por Sorelle Marsini, Lucca.

Fuente: Instituzione Casa della Musica, Parma

Si leemos detenidamente las páginas referentes al uso del diafragma en la respiración y a la posición que toma la laringe al momento de que el sonido se dirige hacia el agudo, y lo confrontamos con el tratado de Manuel García II, se entenderá claramente aquella revolución técnica que responde a las exigencias del estilo verdiano y del sucesivo verismo. Es importante decir que, si bien García muere en 1906, queda anclado al pasado, al *bel canto* concretamente. No evoluciona en este sentido, e inclusive critica mucho a Verdi; de hecho en su libro no pone un solo ejemplo de este compositor, sí en cambio de Donizetti, Rossini, etc. Manuel García II decía sin miramientos que Verdi escribía mal, que hacía gritar a los cantantes, que la tesitura era muy forzada, etc. El problema de García es que se mantiene fiel a los preceptos de su época y no evoluciona ni quiere evolucionar, de ahí que ya en sus últimos tiempos solo estudiaban con él sopranos de coloratura, de agilidad, porque la soprano de agilidad que se dedica sobre todo a cantar repertorio *belcantista* se adecuaba más al tipo de

escuela que todavía con García II podía estudiar; pero las cuerdas masculinas y las sopranos líricas, dramáticas o las mezzos, ya bajo esos preceptos no encontraban ningún tipo de guía, porque la escuela había quedado lamentablemente en desuso con los nuevos repertorios.

2.5.3.1. EL VERISMO

El verismo huirá definitivamente de la tragedia clásica y se centrará en las pasiones de la gente común, inspirándose sus libretos en la literatura popular y en los ejemplos de la vida cotidiana, en los que pueda identificarse el público que acude a escuchar las obras.

Diremos adiós al virtuosismo vocal. El público no necesita estas muestras de florituras sino sentirse reflejado en los dramas y vibrar con los personajes y sus voces rotundas. El compositor de la ópera verista le deja todo detallado al intérprete. Las arias se integrarán y se conectarán entre los recitativos, los dúos, etc. Si bien es cierto que los italianos, a diferencia de los alemanes (especialmente con la producción de Wagner), no terminarán de resignarse a la desaparición del aria como una suspensión del drama donde se hace posible el lucimiento de las habilidades técnicas del cantante, ahora la ruptura en el transcurso de la acción dramática será ya casi inexistente.

Las tesituras serán semejantes a las fijadas por Verdi para cada rol vocal, aunque se buscará una mayor ostentación de agudos extremos (Do₄ y Si₃ natural tanto para el tenor como para la soprano en una octava superior, Do₅ y Si₄), colocados además en lugares estratégicos de la obra donde se nos hace imposible pasarlos por alto realizando otro tipo de notación. Así, será necesario un control absoluto de los medios vocales y un timbre constante y siempre perfecto que sea capaz de traspasar las grandes orquestas con sus consiguientes sonoridades.

El verismo en cuanto a la escritura dramática es el momento más importante, de mayor apogeo vocal. Todavía hay una simplicidad mucho más marcada de lo que son los personajes, aun tienden a acercarse más al pueblo, buscan que el público tenga cierta conexión vital con lo que está viendo; por eso ya en este momento las grandes heroínas, las reinas, los grandes personajes desaparecen para dar lugar a personajes lo más simples y humanos que sea posible, para que los oyentes puedan sentirse identificados. De ahí el empezar a introducir a personajes como el de Mimí y el de Rodolfo, Tosca, Nedda, Minnie, etc., personajes con una naturaleza común al público. Esta es una de las características más importantes del verismo.

Y también el aspecto técnico de los agudos enfáticos es muy importante. La tesitura fijada por Verdi era una tesitura no extrema todavía -comparada con la del verismo- ya que siempre dejaba cuatro notas por debajo de lo que es el límite de la voz, cuatro por encima de lo que es la zona de pasaje; no escribía en su mayoría agudos extremos. Una de las razones fundamentales de esta situación era que en esta escuela, a pesar de que se habían hecho grandes hallazgos, estaba todavía en estado embrionario técnicamente hablando.

Un punto focal en la estructuración de la nueva técnica de canto resulta ser el maestro Arturo Melocchi, discípulo de Giraldoni. Nace en Bérgamo en el año 1879; como barítono se forma y se gradúa en 1907 en el conservatorio de Milán, y consigue la licenciatura en el magisterio del canto, estudiando en un Milán rico de ideas nuevas y fermento de proyectos. Melocchi deja la Facultad de Medicina (otorrinolaringología) y comienza a trabajar como pianista acompañante de Giuseppe Kaschmann, famoso barítono, alumno de Alberto Giovannini, el maestro de Tamagno. En estos primeros años de trabajo serio y razonado, Melocchi recoge los primeros frutos del proceso técnico evolutivo que ratifica en una especial suma de reglas viejas y nuevas de la escuela de los grandes, hecha del ejercicio y de la dura práctica vocal, en la cual ha sido formado como pianista y como maestro de canto, ejerciendo su docencia en el conservatorio Rossini de Pesaro.

Se produce el encuentro con el tenor Mario Del Monaco, y el alumno describe a su maestro como dotado de una gran humanidad, pero con carácter férreo. Después de unos años de estudio con su maestro, habiendo asimilado el método, Del Monaco define la técnica adquirida como similar a la de Enrico Caruso, que afondaba la laringe dando la máxima cavidad al órgano vocal¹⁸⁸. Nace así, del estudio atento y preciso de la emisión carusiana la definición de la “técnica del afondo”, como recordaremos del manual escrito por dos grandes cantantes, Luisa Tetrazzini y Enrico Caruso, *Caruso and Tetrazzini on the art of singing*¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Romagnolo, E. (2002): *Mario del Monaco. Monumentum aere perennius*, Azzali, Parma.

¹⁸⁹ Tetrazzini, L. et al. (1909): *Caruso and Tetrazzini on the art of singing*, Dover, New York.



Figura 2.8. Fotografía de la soprano Luisa Tetrazzini.

Fuente: *Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing*, op. Cit.

Así, la fama de Melocchi comenzaba a desbordar los confines de Italia y tras sus alumnos nacionales vinieron alumnos extranjeros deseosos de aprender esta técnica de la cual se hablaba tanto. Y fue Mario Del Monaco el verdadero embajador, quien tenía, por haberla modificado para si mismo y precisado los contornos, la verdadera llave/guía de la escuela. Mantiene con disciplina el vocalizo utilizando el aire con *una emisión más mórbida y fluida* con los resultados artísticos que todos conocemos y amamos profundamente. Este era el sistema ideal para una voz como la de Mario (y lo mismo se ha revelado para Franco Corelli), sobre todo en aquellos vocalizos originales que redondeaban la emisión compacta y homogénea en la tímbrica y en el poderoso volumen.

Podríamos así afirmar que han sido Mario y Marcello Del Monaco los estructuradores en modo orgánico y completo de la técnica del afondo laríngeo, tornándola eficaz, productiva y célebre en todo el mundo. Marcello, partiendo de sus estudios en el conservatorio de Pesaro con el maestro Melocchi, de quien aprende los fundamentos del método del afondo, desarrolla una visión personal y perfecciona el método y, durante cerca de treinta años de trabajo (1954-1984), lanza a la carrera lírica al menos a una cincuentena de alumnos, sobre todo tenores, siendo así llamado *Il Maestro dei tenori*; todos en disposición de afrontar el repertorio

verdiano, *pucciniano*, *verista* y algunos hasta *wagneriano*. De la vocalidad de sus alumnos podemos decir que es claramente diferenciable debido a las dotes personales de timbre y color, y asimismo se encuentra un matiz común de seguridad vocal, amplitud y brillantez, impresa por sus enseñanzas.

De esta manera, Arturo Melocchi y grandes discípulos como Mario del Monaco y Corelli fueron el resultado natural y tal vez una representación icónica del proceso de mutación de las ideas italianas en la vocalidad del tenor, ya que se vieron afectados por Caruso y el surgimiento de *verismo* como nueva estética operística

Melocchi trabajando las voces descubre que después de la zona de la cobertura natural, del Fa3# del tenor, en las tres o cuatro notas antes del pasaje de la voz hasta el Si3b del tenor se da un fenómeno que se solventa con éxito a través del paso del registro de pecho a medio pecho, es decir de la cobertura. Antiguamente se creía que la cobertura era un registro independiente, por eso se denominaba con otro nombre, pecho y medio pecho en lugar de cobertura.

El término “medio pecho” viene de que la laringe, por más que esté cubierto el sonido, un poco más alto de lo que está en la zona del centro y del grave, empieza a tener otro tipo de resonancia, una resonancia más alta, no tan pectoral. Si bien la base de la resonancia es pectoral, empieza a tener una resonancia mixtada, lo que antiguamente se decía “cantar *in maschera*” (esto que se pretende encontrar y no se halla si la resonancia no se sitúa muy en la cabeza, muy en la cara). Cuanto más agudo es el sonido más resonancia alta o craneal se necesita. Ahora se descubre que después del Sib3 del tenor y una octava más para la soprano - dependiendo también de la tesitura, pero es una nota bastante clave- hay otro pasaje que en la época de Giraldoni estaba ahí como a tientas. Al cantante que más o menos lo tenía natural todo le funcionaba bien, y el que no lo tenía casi era mejor que ni lo intentara. Por eso, como la nota tope para el tenor en Verdi es el Sib3, todos los Do4 y Si3 naturales verdianos son mentirosos, no existen. Inclusive *La donna è mobile*, aria solista del tenor que interpreta al Duque de Mantua del *Rigoletto*, que tiene un Si3 natural, es un tipo de agudo que en principio no era tal, ya que se traspuso el aria para que el tenor la pudiera cantar cómodamente y era más grave. Por lo tanto, los cantantes y compositores comprobaron que había un pasaje, un cambio claro de registro. Si bien el ascenso de la laringe se retrasa para que la voz puedan hacer el paso de registro y evitar así el estado crítico de encrispación de la laringe, que pueda seguir ascendiendo en una escala, existe un punto en donde casi no se puede retrasar más, entonces la laringe en este último periodo se pone epliglótica, tiende a levantarse y casi a

ponerse en posición de deglución. De hecho, la emisión deja de ser vertical y la laringe empieza a tener una inclinación por la gran tensión que soporta; de ahí que haya vocales que en esa zona no se puedan formar, por ejemplo la U y la O. Por eso la mayoría de los agudos de los Si4¹⁹⁰ naturales, Do5 y Reb5 están escritos con A, ya que esta vocal deja mucha más libertad para que se haga ese paso. Y por más que esté resuelto, todo tenor, toda soprano en esas notas siente ese cambio, siente esa aridez natural, y si bien es cierto que trabajado, este cambio de registro no se nota, es una realidad demostrada científicamente.

De esta manera el verismo empieza a encontrar en estas notas lo que Verdi en un comienzo encontró en la zona de pasaje. Pero el verismo todavía le da una vuelta más de tuerca a la técnica y las incluye en la tesitura de la voz; de ahí empiezan a aparecer arias como *Nessun dorma* de la ópera *Turandot* de Puccini, que termina con un terrible Si3 natural. Tenemos también los Do5, los Reb5 grandes en la soprano con notas tenutas, no de paso, y escritas de determinada manera que se tienen que hacerse o no podemos cantar el aria, ya que no pueden ser evitadas.

Esta zona de la tesitura se termina de reafirmar en este momento concreto, y el maestro que logra grandes progresos, siendo realmente una desgracia que no haya dejado ningún libro escrito sobre su magisterio, es Arturo Melocchi. Él fue de los últimos maestros en enseñar seriamente sobre el canto verista y algunos roles, en particular los de las óperas *Andrea Chenier* de Giordano, *Adriana Lecouvreur* de Cilea, *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *Il Pagliacci* de Leoncavallo entre otros títulos, le deben a ese periodo de escuela y magisterio ejemplar los grandes intérpretes que tuvieron.

Es curioso que ha sido comentado por cantantes de esa época o un poco anteriores incluso, y sentimos cómo se repite la misma situación en la que se encontraba García II con Verdi. Así pues, a los cantantes de Verdi les pasó lo mismo con el verismo, al haber sido educados de una determinada manera, el verismo les parecía una locura y decían, por ejemplo, que la música del compositor verista Mascagni les destrozaba la voz. Realmente no es que rompa la voz, sino que utilizaba herramientas que superaban formalmente las gestadas anteriormente en el periodo verdiano; requería de un nuevo entrenamiento, y la voz no es como un piano que le tocas cuatro clavijas, le levantas la afinación y sales tocando en un concierto. En la voz no sucede de forma tan fácil, y si necesitas adquirir un semitono nuevo, hay que hacer una readaptación en todo el instrumento, una tremenda toma de profundidad;

¹⁹⁰ Sib4 como tesitura para las voces femeninas, para las voces masculinas siempre una octava más abajo, es decir Sib3.

hay que reeducar todo el instrumento, razón por la que muchos cantantes se resignaban a no cantar el verismo y acabaron cantando solo Verdi, o mejor dicho, los roles de Verdi en los que se sintieran cómodos. De ahí la importancia y la gran diferencia entre, por ejemplo, dos cantantes contrincantes como fueron Fernando de Lucia y Enrico Caruso. El último, curiosamente, cuando empezó no era aceptado porque para nada era una voz *belcantista*, era más bien una voz que arropaba muy bien al verismo, ancha, robusta porque fue generada técnicamente de esa manera.

Vamos a ver algunos ejemplos que se contraponen a los escuchados anteriormente para que los lectores a los que se les presenta esta historia de la evolución del canto, descubran de forma más clara el tipo de vocalidad que se impone en el verismo y todos los recursos ahora nuevos que hay en función del drama y en función de la teatralidad. La inclusión de la palabra hablada, la inclusión del declamado, la inclusión de los nuevos registros: el registro pectoral en la mujer. La desaparición de los compartimentos estancos en las escenas: no más recitativos, no más arias, no más *cabalettas*; se busca una organicidad, una sola cosa que no rompa la dramaturgia, y por otra parte puede existir la contradicción de encontrar una frase que sea muy cantáble y luego haya una especie de recitativo, o sea todo en función de la organicidad del drama y la expresividad para llegar al oyente e identificarse con él.

Podemos escuchar un ejemplo de Verdi, el dúo *Desdemona rea... Si pel ciel* de Otello y Iago en su ópera *Otello*. Mario del Mónaco canta el rol del tenor y Tito Bobbi el barítono. Es el momento en que Iago empieza a contaminar de odio la cabeza de Otello con la supuesta infidelidad de su esposa Desdemona¹⁹¹. En el enlace escuchamos cómo el estilo del canto cambió rotundamente, y luego podemos escuchar otros fragmentos para comparar de *Traviata* y *Forza del Destino*.

En una primera audición del dúo de *Otello* descubrimos ya conceptos como abierto y cubierto (contraste expresivo) y cómo se redondea el sonido después en el cubierto. La voz está vibrante y sonora todo el tiempo en la tesitura. Como vemos, el cambio es indudable y maravilloso.

La jugada de poker entre Minnie y el scheriff Jack Rance en la ópera *La Fanciulla del West*¹⁹², con Anselmo Colzani y Antonietta Stella es una escena muy parecida a la de Scarpia con Tosca. Se juegan a una partida de cartas una vida (de su amado en el caso de ella) o si

¹⁹¹ <https://youtu.be/EUAPvmCWZfA> Consultado el 19 de abril de 2017.

¹⁹² <https://youtu.be/EUAPvmCWZfA> Consultado el 20 de noviembre de 2016.

gana el sheriff la partida la tiene a ella. Finalmente ella gana, pero haciendo trampas. Se ve claramente la utilización del registro de pecho en la mujer y la inclusión de la palabra hablada. También el tema de la tesitura incisiva arriba en zona de la cobertura, y se pueden escuchar los agudos atacados extremos, notas de la cobertura y en la mujer se oye constantemente cuando hace los recitados y todo está en el paso de registro entre el pecho y la cabeza. Esta técnica si no se domina con mucha fluidez es un “destroza cantantes”, pero realmente la combinación de los aspectos comentados anteriormente es un recurso expresivo muy importante en el verismo. La voz hablada, la nueva orquestación enorme en una función en vivo; es impresionante la escena que estamos proponiendo escuchar.

El dúo *So ben che difforme* de Tonio y Nedda de la ópera *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, interpretados por el barítono Tito Gobbi y la soprano Mafalda Micheluzzi¹⁹³. También es un dúo muy violento; los barítonos con las sopranos siempre tienen historias tormentosas. Es el momento en que Tonio pretende acercarse a Nedda, es un amor el que le declara un poco enfermizo porque en realidad ella es la esposa de su hermano y ella lo rechaza por deforme y por muchas situaciones que se narran en la ópera.

La escena final de la ópera *Carmen* de Bizet, momento en que Don José mata a Carmen, interpretados por la mezzo Irina Arkhipova y Mario del Mónaco¹⁹⁴. Dos ejemplos de tesitura romántica. Ella canta en ruso, él en italiano y el coro en francés, es una función histórica del *Teatro Bolshoi*. Él obviamente era la estrella, pero no quería cantar este rol en ruso ni en francés y obviamente en aquella época no había un solo tenor en el mundo que pudiera cantar de esta forma tan magistral; década de los cincuenta. Se narra la anécdota de que estando el director del teatro con el encargado artístico, le pregunta a este si no había otro tenor que pudiera cantar el rol, porque realmente era una locura, el coro en un idioma (francés y el original de la ópera), ella en otro idioma (ruso, su idioma natal y el del país donde se representa), él en otro (italiano, su idioma natal), pero no había tenor como Mario Del Mónaco para cantar un Don José tan expresivo; debía de ser increíble escucharlo en directo, según dicen las crónicas, así pues se admitió que el divo finalmente cantara en italiano.

Melocchi, maestro de Del Monaco, siempre insistió en mantener el más pesado mecanismo, el de pecho, registro de máxima funcionalidad, con el fin de conferir mayor poder a la voz, y las cualidades vocales para cultivar el estilo verista deseado. Esto produjo un sonido muy centrado, fuerte, amplio en la voz media superior. Esta voz media no perdió su

¹⁹³ <https://youtu.be/sfuVpvwsTQI> Consultado el 19 de abril de 2017.

¹⁹⁴ <https://youtu.be/sfuVpvwsTQI> Consultado el 21 de abril de 2017.

baja posición cuando ascendía en la tesitura, sino más bien el núcleo del sonido en la laringe se escuchaba con más *squillo*. En esencia, la 2ª capa se hizo muy fuerte dentro de la muy amplia 3ª capa. Sin el *squillo* de la 2ª capa de adelgazamiento del núcleo, uno simplemente tiene gran sonido de pecho. En cambio, los estudiantes de Melocchi encontraron ese borde delgado como el ojo de un huracán, con el *squillo* compensando el peso de esta masiva expansión de la voz en la garganta inferior.

Este sonido fornido no era nuevo en los días de Melocchi. Esta evolución técnica de la voz de tenor se inició en el año 1900 con el mayor y más influyente tenor de todos los tiempos: Enrico Caruso (1873-1921). Lauri Volpi describe la ampliación de la voz media y el aumento de registro de pecho, avance que se produjo gracias a Caruso, y que se convirtió en característica de los tenores del verismo, y cómo esto era contrario al magisterio de los antiguos.

Con el advenimiento de la “voz trágica” -no dramática, ni heroica; ni lírica ni *leggera*- de Enrico Caruso, voz inclasificable, la imitación desafiante, inolvidable, se interrumpió la serie de tenores auténticos, formados en la escuela en la que las arduas óperas del siglo XIX fueron escritas, requiriendo virtuosismo (coloratura), filados (*diminuendo* al *pianissimo*), la voz mixta, las notas altas y extensión extrema, que tenía como norma el *alleggerimento* (aligerar) de la voz media alta, para no invadir el rango de la voz de barítono, y la expansión (de la voz) comenzando en el rango superior. Uno canta en la voz media y se expande y resuelve en la nota alta -diría el viejo Maestro-, y también amonestó a cantantes para que no siguieran abriendo las notas en el *passaggio*, y se abstuvieran del falsete -la lepra de la voz- y mantuvieran constante la presión de la columna de aire, con el fin de atender cuidadosamente a la homogeneidad de toda la emisión vocal. En esencia, se requería un instrumento tenor perfecto, de naturaleza distinta al instrumento de la soprano, barítono y bajo. Cegados por la popularidad de Caruso, los tenores olvidaron las glorias del pasado. Los tenores se convirtieron, se practicaba el dramatismo a la Caruso, voces hermosas y expresivas y ajenas a la técnica depurada del pasado¹⁹⁵.

El ancho tipo baritonal y la oscuridad de la parte superior del pecho, registro (Si2-Fa3) del tenor pueden haber comenzado con Caruso, pero Melocchi avanzó esta idea a niveles inéditos que extienden el color de este modo a la mayor parte del registro trabajado metódicamente; mientras que Caruso hizo esto sólo ocasionalmente, y en su mayoría en el rango Si3-Fa4 de la voz, la voz media alta; y sólo ocasionalmente se extiende este poder al

¹⁹⁵ Stark, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, op.cit. p. 221.

registro superior mucho más adelante en su carrera. Escuchemos su *Rachel quand du Seigneur* de 1921. Observemos que sus notas altas eran mucho más al estilo de lo que Melocchi habría aprobado. Este es de hecho un ejemplo perfecto de un tenor con registros completamente desarrollados y coordinados que también sabía cómo cubrir correctamente. Esta es una de sus grabaciones últimas y su voz se había vuelto más oscura y más pesada en el mejor de los sentidos. Simplemente asombrosa ¹⁹⁶.

Siguiendo con Arturo Melocchi, Zucker afirma que Melocchi aprendió su método en China o Rusia, quizás de la escuela del gran barítono y maestro Giraldoni, una anécdota que no ha encontrado ninguna verificación histórica todavía. Otros creen que Melocchi aprendió en su tierra, Italia, y como muchos otros fue altamente influenciado por la revolución en la estética de la voz de tenor iniciada por Caruso.

Los siguientes son dos extractos del gran tenor Francesco Merli. En el primero escuchamos un tenor italiano tradicional, que estudió en Milán con Negrini y Borghi. Milán era un lugar fértil para la instrucción de voz, con estudios célebres como los de Mandolini, Moretti, Bavagnoli y Zannoni, por mencionar algunos de los más fructíferos maestros de principios del siglo XX.

Merli canta *No! Pazzo son! De Manon Lescaut, Acto III*, con la más espectacular de las técnicas vocales tradicionales, grabado en 1927¹⁹⁷.

Analizamos la grabación después del *Esultate* del *Otello* de Verdi, datado este registro en 1939, poco más de una década más tarde, pero ya profundamente en el período de la revolución vocal del canto del tenor italiano que se produjo con el *boom* de Caruso y el *verismo*; revela un sonido vocalmente más robusto y más oscuro de Merli en el registro más alto y en la voz media superior ¹⁹⁸.

Una escucha atenta revelará similitudes entre Merli y el genial Otello de Giuseppe Giacomini, un estudiante y después famoso tenor descendiente de la línea de los discípulos de Melocchi¹⁹⁹.

Una comparación con Lauri Volpi es reveladora en este momento. Lauri Volpi mantiene la impostación o configuración vocal típica de la gloriosa década del 1800, enfocada, más ligera la voz media que se abre en el registro superior con tonos potentes;

¹⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=xi5vNIakiaE> Consultado el 21 de abril de 2017.

¹⁹⁷ <https://youtu.be/lu0q1vPVDU4> Consultado el 21 de abril de 2017.

¹⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ZOoO7xT5BU> Consultado el 25 de abril de 2017.

¹⁹⁹ <https://youtu.be/hwcpWNPCHa8> Consultado el 30 de octubre de 2016.

estamos delante de algo más que una voz media oscura y amplia, con poca o ninguna extensión hacia arriba en el “sobreagudo” (rango anterior Do5), una limitación típica de los tenores del Verismo. Escucharemos en este audio cómo la única nota verdadera de Lauri Volpi que se ensancha en el “modo nuevo” es la última nota de la palabra *l'uragano*. Así escuchemos a Lauri Volpi en su versión del *Esultate* del *Otello* de Verdi²⁰⁰.

Sería un descuido si no mencionáramos a Aureliano Pertile. El impacto de Pertile en las escuelas del norte de Italia en este período fue enorme. Pertile era un nuevo tipo de tenor dramático, muy diferente de Caruso, o de los tenores de la era de *Bel canto* precedentes. De hecho, se podría argumentar que Pertile es verdaderamente el primer tenor moderno. Sin duda hay más afinidad entre los cantantes de la escuela de Melocchi y Pertile que la que hay entre ellos y Caruso. En general, la parte superior de voz, o el sonido del registro agudo, que escuchamos en Pertile es verdaderamente más orientado al *pecho* que cualquiera de sus predecesores.

Hay que recordar que a partir de mediados de los años 20 y hasta la emergencia de Del Monaco, Pertile era “El Tenor Dramático” en *La Scala* y en toda Italia. Su fama e influencia eran enormes. Pertile es sin duda el eslabón intermedio entre Caruso y la escuela de Melocchi. Escuchemos a Aureliano Pertile cantando *Pazzo son, guárdate!* de Manon Lescaut²⁰¹.

Se presentan estos audios para resaltar la revolución en el canto del tenor y la estética en Italia en la década de los años 1930 y 1940. Tengamos en cuenta que fue en este período cuando Melocchi comenzó su dirección en el Conservatorio Rossini de Pesaro. Ciertamente, los audios de Pertile, así como los posteriores de Merli, suenan como “cantantes a lo Melocchi” en el trabajo de su canto, y sin embargo estos audios son anteriores en al menos una década a la aparición del Melocchi como un famoso maestro. Así se comprueba que Melocchi emerge como iniciador de esta revolución de la escuela de tenores cuando en realidad se trataba de un proceso o evolución necesaria.

2.5.3.2. IDEAS DOGMÁTICAS

Existen varias ideas casi dogmáticas sobre la técnica de la escuela romántica italiana, que parecen presentarse como señas de identidad y puntos de referencia en el rendimiento vocal a alcanzar.

²⁰⁰ <https://youtu.be/nSYCOKb1wAk> Consultado el 25 de abril de 2017.

²⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KvJBdHq8cUY> Consultado el 29 de abril de 2017.

2.5.3.2.1. POSICIÓN DE BOSTEZO, LARINGE BAJA Y APOYO

En la *Posizione dello sbadiglio*, la garganta debe estar abierta y relajada como en una posición de bostezo (*sbadiglio*), o mejor como algunos dirían imitando la posición del sonido de OO en la faringe, una posición que equivale al inicio de un bostezo. Se encontrará un espacio máximo para que la voz pueda desenvolverse correctamente hasta la gama más alta de la tesitura. La apertura de la garganta debe permanecer “mórbida” o no forzada. Es necesario precisar que la apertura de la faringe no debe confundirse con una abertura de la epilaringe.

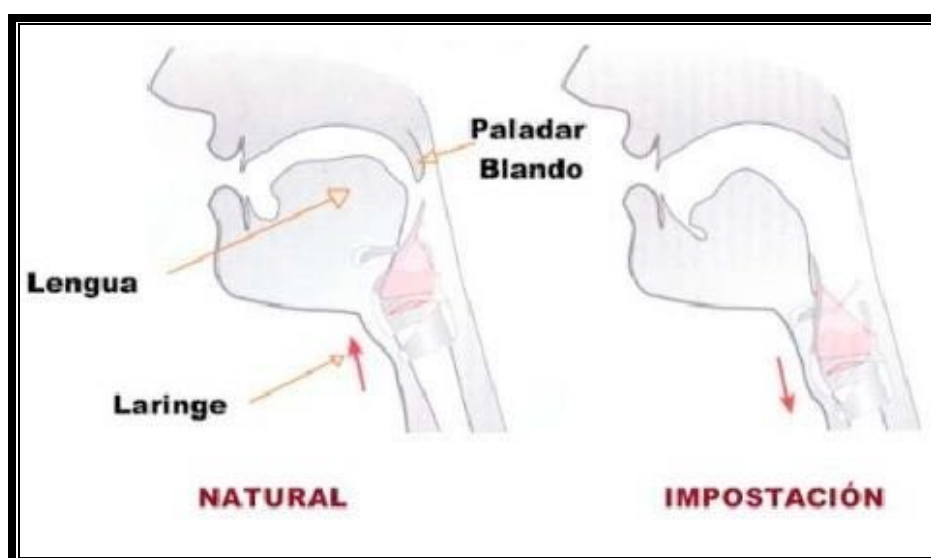


Figura 2.9. Apertura de la garganta y descenso de la laringe. Fuente: Medicina del Canto²⁰²

La figura que acabamos de mostrar representa claramente el espacio de resonancia que se logra con la acción de abrir la parte trasera de nuestra boca situada debajo del paladar blando, y detrás de la lengua, también llamada garganta. Observamos la diferencia entre la posición natural y la posición de impostación. Esta amplitud de espacios en la segunda posición se logra con la *posizione dello sbadiglio* o levantando el paladar blando o velo del paladar, dejando la lengua en el lecho inferior de los dientes (de esta forma bajando la laringe también), que es en resumen la misma acción que se produce al bostezar o hacer una arcada.

²⁰²Rumbau S. J. et al.(2007): *Medicina del Canto*, libro virtual: <http://www.medicinadelcant.com/cast/llibre.htm>, revisado el 20 de enero de 2017.

Para ver que se está logrando, es un buen ejercicio verse en un espejo, y si la lengua no se mantiene plana en el lecho inferior de la boca, se puede intentar bajar con un cepillo de dientes frente a un espejo y tratar de mantenerla baja en la parte posterior; además nos podría ayudar el mantener siempre juntas la punta de la lengua con los dientes frontales inferiores (esto solo en las vocales I y E).

Sin colocación de la voz en la máscara: la voz no se origina en la máscara, sino más bien en la zona de la laringe y el *appoggio* se encuentra allí. La voz se percibe como “descendida” a medida que se asciende en la gama *appoggiandosi* o apoyado en una columna a presión de aire por debajo de las cuerdas vocales. El mantenimiento de un sentimiento de conexión entre la voz y la respiración profunda en la zona de la laringe, con la faringe en su máxima apertura relajada, nos abre la voz hasta mayores volúmenes. El mantenimiento de este modo fonatorio pasivamente mantiene la laringe hacia abajo, no hay que forzar nada.

Sonido de garganta abierta no es más que la sensación de un tipo específico de producción de sonido, una experiencia propioceptiva del cantante por la que la voz llena se siente libre y fluida en la cavidad faríngea ampliada, y sin trabas en su flujo.

Según Melocchi la respiración no se debe sentir como detenida por los músculos de la laringe, sino más bien con la oposición del sonido en la zona de la laringe. La primera sensación descrita es la sensación de la fonación presionada, mientras que la última es el sentimiento de la fonación como flujo enfocado correctamente. El sonido se siente como originado en la zona de la laringe y se apoya en la columna de aire por debajo de la laringe causando que las cuerdas vocales se cierren y produzcan una intensa resonancia por este esfuerzo. Melocchi no creía en la detención de la respiración con los músculos, sino más bien en la sensación de comprimir el sonido enérgicamente contra la respiración en movimiento hacia arriba; el sonido se estrecha en una garganta de máxima apertura, lo que significa que el sonido se expande en la garganta inferior, especialmente entre Si3 y Fa4. La divergencia de la tradición estaba en la exageración de este proceso. En la teoría de Melocchi los músculos tenían que estar *morbidi* (mórbidos), no empujados.

Hasta ahora Melocchi suena muy parecido a un pedagogo de escuela italiana tradicional. Cantando en la respiración por debajo de la laringe, que es técnica italiana fundamental. Podemos leer las palabras de Beniamino Gigli recogidas por Herbert Caesari en una entrevista utilizada como una introducción al libro *The Voice of the Mind*²⁰³. Gigli es citado textualmente según Herbert-Caesari y comenta que tan pronto como empieza a cantar

²⁰³ Herbert-Caesari, E. F.(1951): *The voice of the mind*, R. Hale, London.

se olvida de todo sobre el diafragma y las costillas, todo sobre el mecanismo de respiración y su acción, y canta en el aire acumulado justo debajo de la laringe.

Lauri Volpi en su libro *Voci Parallele*,²⁰⁴ en la sección relativa a Antonio Cotogni habla del método de enseñanza de este último; cómo centrarse en el desarrollo de la *eco sonora*, o el “sonido de eco” o resonancia. Esto se logró mediante la inserción del *risonatore tubo* (tubo de resonancia) en el *tubo neumático* (tubo neumático, o la tráquea) y la conexión de los dos para producir el sonido correcto. El sonido se apoya en una columna constante de aire a presión. Los que mientras cantan endurecen las venas de su cuello y se ponen rojos de cara, obligados continuamente en la emisión de cada nota, demuestran que no saben cómo respirar, ni medir la emisión de su aire/*fiato*, ni armonizar las distintas partes del organismo para cooperar en el fenómeno de la fonación del canto. Es decir, que no saben cómo insertar en el momento de la emisión el tubo neumático en el tubo de resonancia. Estos, al quedar separados, impiden la propagación del flujo de aire y los haces de sonido producidos por el vibrador, y no permiten un enriquecimiento de los armónicos.

La idea de cantar con una laringe baja ciertamente no es algo que se originó con Arturo Melocchi. Es un principio muy antiguo en la tradición italiana, y la ciencia ha demostrado que es un aspecto importante aprender a cantar de una manera relajada y resonante. Ciertamente, hay que distinguir entre una laringe que se mantiene por la fuerza hacia abajo y una laringe que no es mantenida por la fuerza; así como distinguir entre un rango de baja laringe y uno en su posición más baja posible. Los resultados en la vocalidad son profundamente diferentes.

Tradicionalmente, en la escuela italiana, se invitó a los cantantes a cantar *sulla dello posizione sbadiglio* -en la posición de bostezo-, que permite tener la *gola aperta*, o “garganta abierta”, lo que implica claramente un espontáneo descenso de la laringe y una ampliación de la faringe. Luisa Tetrazzini, en su libro *The Art of Singing*²⁰⁵, comenta que para un principiante es necesario practicar la apertura de la boca, asegurándose de bajar la mandíbula en la parte posterior. Es importante hacer esto varias veces al día sin emitir ningún sonido, simplemente para tener la sensación de lo que es una garganta abierta en realidad. Es importante empezar a bostezar después de haber hecho el ejercicio un par de veces. En el bostezo, o comenzar incluso a beber un sorbo de agua para sentir que la garganta está muy

²⁰⁴ Volpi, G. L. (1955): *Voci Parallele*, Garzanti, Milano.

²⁰⁵ Tetrazzini, Luisa y Caruso, Enrico. *The Art of Singing*. New York: Metropolitan Company, Publishers, 1909.

abierta, y la sensación es la correcta y la que el cantante debe estudiar para reproducirla en el canto.

Enrico Caruso dijo frases que son muy relevantes. Por ejemplo, comentó que para el ataque verdadero y puro, uno debe tratar de manera consciente de abrir la garganta, no sólo en el frente, sino por detrás de la garganta, que es la puerta por donde debe pasar la voz, y si no está lo suficientemente abierta es inútil intentar que salga la voz en la primera ronda. También la garganta es la salida y la entrada para el aliento, y si está cerrada la voz buscará otros canales o de retorno se inactivará dentro. Si uno está bien versado en la técnica, se puede abrir la garganta perfectamente sin una apertura perceptible de la boca, más que por el poder de la respiración.

Se ha demostrado que la acción de la laringe descendiendo se activa en el comienzo de un bostezo (*sbadiglio*), y que una profunda inhalación también puede desencadenar esta acción. Al leer los relatos de los cantantes del pasado, la baja laringe a menudo se presenta como el resultado de un apoyo eficaz del aliento/respiración profunda. Gracias a la potencia y profundidad de la respiración, la garganta permanece relajada, abierta y pasiva, y la laringe disminuye espontáneamente su altura.

Los cantantes bien entrenados aprenden a superar el antagonismo casi inevitable entre los músculos depresores y elevadores de la laringe; y los principiantes sienten que es preciso llegar a una sensación de relajación de la laringe en un rango bajo en lugar de tener un sentimiento de activos “empujando hacia abajo”. Por lo tanto, el cantante no percibe una suspensión activa y enérgica al bajar sino más bien un descenso de la laringe debido al equilibrio en el antagonismo, una suspensión que no implica ni la posición más baja de cualquier posición fija, sino más bien una posición flexible y dinámica.

La laringe baja ayuda con su inclinación a la musculatura cricotiroides, permitiendo el ascenso a la gama más alta con relativa facilidad, pero este proceso se ve afectado negativamente por las tensiones de los movimientos antagónicos. También documentado por Sundberg (1986), es la posición de laringe baja una condición importante para la afinación y producción de formantes brillantes del cantante : el tradicional *squillo* italiano, *alta Risonanza* en la voz.

Por el contrario, los resultados de canto con una laringe forzada a la baja, movimiento plagado de antagonismos, son por lo general una disminución en la resonancia, dureza vocal en general, falta de flujo de la fonación, todo como consecuencia de la rigidez muscular excesiva en la garganta. También la falta de flujo de fonación conduce a la compensación a

través de una compresión excesiva, o fonación presionada, lo que hace disminuir el volumen real. La voz se apaga y las notas agudas no florecen libremente. Así, en el descenso de la laringe, el maestro tiene que llegar a un ajuste a modo de ecualización de todos los registros de la tesitura para que el descenso no sea demasiado abrupto.

2.5.3.2.2. EL CONCEPTO DE AFFONDO

Las ideas de Melocchi han llevado al concepto de *affondo*, muy discutido en los círculos de los cantantes italianos hoy en día. *Affondare* significa “hundir” o “profundizar”. Es la idea que consiste en que cuando uno va más alto en el rango de la voz, se concibe como un hundimiento más profundo en la garganta. Donde normalmente se sentiría que la resonancia va a ser cada vez más fuerte es en la cabeza cuando uno aligera más en el registro. Es decir, es más dominante la resonancia craneal, y con el modo fonatorio de pecho afondado de Melocchi, el cuerpo de la voz sigue sintiéndose entre el paladar blando y la laringe.

Parece que algunos defensores del enfoque de Marcello Del Monaco hunden aún más profundamente en la garganta el sonido conforme se asciende el *affondo*.

Melocchi insistió en una vocal muy precisa, con el fin de mantener la aproximación y la voz hasta en el paladar blando. Si la compresión vocal se pierde, y la voz se oscurece en demasía, como lo hicieron en algún momento tenores imitadores de Mario Del Mónaco, la voz se sentirá como si se hundiera más en la amplia faringe. Esto provocará la pesadez de la voz, una mezcla de los registros en el *passaggio* y deterioro vocal.

Aquí está la clave. Melocchi amplió el sonido en la mitad superior (Si3-Fa4) y mantuvo esa anchura y profundidad entre el paladar blando y la laringe cuando uno ascendía a notas más agudas, pero no aumentó la profundidad cuando uno descendía; él sólo invitó al tenor a no perder profundidad y a mantenerla, no a hundirla más.

Nótese cómo Del Monaco nunca desarrolló un trémolo. Mantuvo la voz, incluso a pesar de que estaba profundamente afondada. La resonancia siempre golpeó la máscara, el sonido tenía “punta”, y creemos que tiene mucho que ver con el hecho de que él no bajó la laringe con la lengua, una forma segura de desencadenar el vibrato.

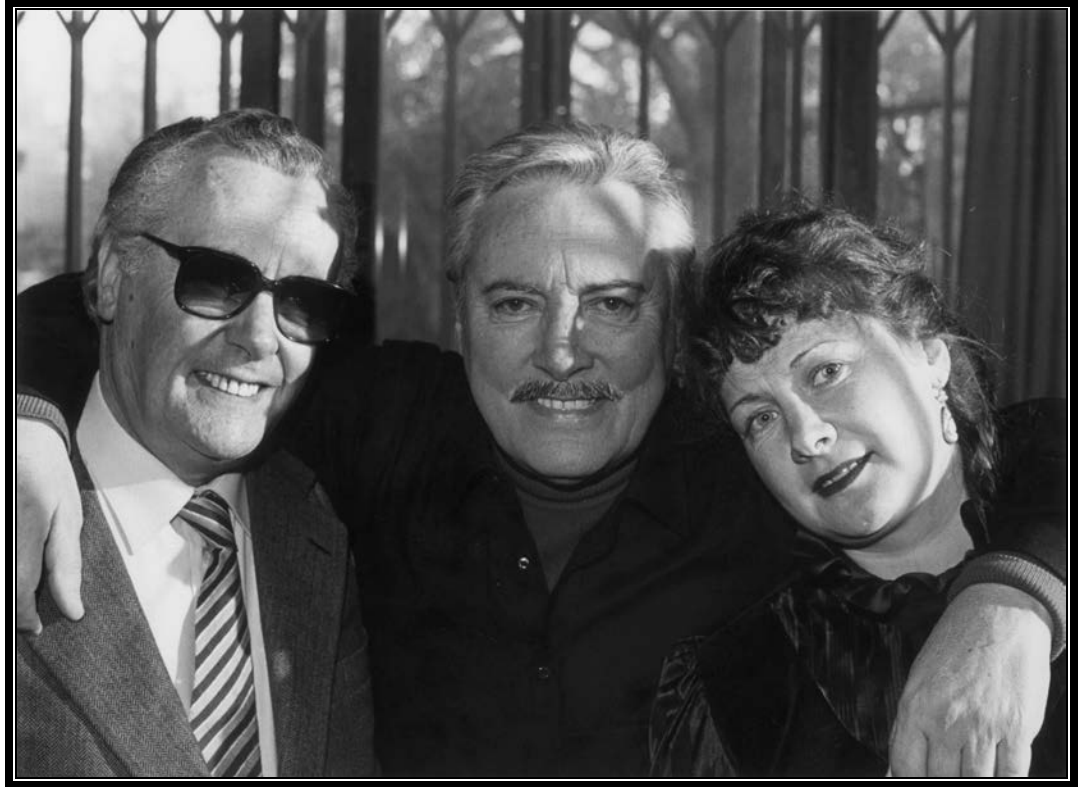


Figura 2.10. Fotografía de Marcello del Monaco, Mario del Monaco y Donella del Monaco.

Fuente: *Marcello del Monaco. Il Maestro dei tenori*, op. Cit.

Melocchi tuvo a sus discípulos haciendo escalas con terceras y quintas con la vocal OH con el fin de encontrar la voz media superior abierta (parte superior del registro de pecho), y luego con la garganta abierta repasar el *passaggio* (medio o registro principal) aumentar *squillo* al insistir en la más estrecha y profunda vocal OO encima del *passaggio* y mantener la voz en movimiento en contra de la respiración.

También tuvo a sus discípulos enseñándoles a encontrar la anchura en la garganta inferior cantando una OO profunda con los labios redondeados, con la boca abierta sobre el ancho de un dedo, y luego se mueven de una OO a una OH sin abrir la boca o los labios, sólo abrir el sonido en la garganta.

La ciencia nos dice hoy que la vocal OO ensancha significativamente la faringe inferior y también permite una laringe descendida. Mientras que la abertura laríngea estrecha establece el tracto resonador para la producción del formante del cantante, brillo/metall, o *squillo*. Melocchi entiende y maximiza esta relación, a pesar de que él no tenía los medios científicos de hoy en día para comprobarlo.

El hecho de que muchos tenores alumnos de Melocchi a menudo sonaran como Del Monaco en sus interpretaciones y fraseo tiene más que ver con la adoración o culto a la estética de Del Monaco que a las instrucciones del maestro Melocchi.

Es interesante notar que muchos tenores procedentes de los 70 no imitaban a Del Monaco, y en consecuencia expresaban de manera diferente. Giacomini, por ejemplo. Cualquiera persona que haya escuchado a Giacomini puede dar fe no solo de la fuerza, sino también de la flexibilidad dinámica sorprendente en su canto, y su maravilloso *legato*. Él ante todo se esforzó por el arte.

El discípulo de Melocchi y maestro Marcelo del Monaco relaborará los puntos cardinales de la técnica del afondo. Idea un corpus de vocalizos más elástico y fluido, eliminando cristalizaciones y pesadez. Se trata de un progreso obtenido relaborando los puntos cardinales de la técnica del afondo. Marcello Del Monaco se refiere sobre todo a dos reglas básicas:

- Canto a laringe baja.

- Velo del paladar blando alto, que no deberá bajarse aunque el intervalo sea ascendente o descendente; y también, necesidad de vocalizar al final de la lección para poner en su lugar aquello que se descolocó cantando.

Será un buen ejemplo si se escuchara un extracto de una lección de Melocchi a su discípulo Limarilli; no Mario Del Monaco como muchos creen ²⁰⁶.

El término que viene a colación en el siguiente audio es el *chiaroscuro* que significa claro y oscuro a la vez. La claridad viene de los matices logrados por los armónicos que produce la voz de pecho (participación del tiroaritenioideo) junto con la forma en que esos matices son entonados adecuadamente y resuenan en el tracto vocal. El oscuro o la oscuridad, viene de mantener la laringe baja, lo que alarga el tracto vocal, así como la coordinación del falsete (aunque no suena como tal) que alarga las cuerdas vocales más, dando mucho más sonido.

La gran técnica de Melocchi, profesor de Del Monaco, Corelli y muchos otros, es el *claroscuro*, el canto pleno. Él le enseña en la grabación la manera correcta de “cubrir” acercándose más hacia la posición de las vocales OO en el pasaje mientras sigue tratando de mantener la integridad de la vocal y sonido en el pecho tanto como sea posible. La vocal OO para conseguir la cobertura está tirando de la coordinación muscular adecuada en el sonido de

²⁰⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=5YKP9tjYeh4> Consultado el 29 de abril de 2017.

falsete -así como los músculos que cubren (infraioideos)- manteniendo el sonido oscuro y el alargamiento de las cuerdas vocales.

Así, lo que escuchamos en este ejercicio es el desarrollo de Melocchi de la voz media superior más ancha y la forma en que impacta el pasaje que da paso a las notas altas. Alguien podrá oír que la voz suena como que está todavía en voz media, ya que el tenor asciende. También suena como que sigue siendo muy profundo en el sonido, casi de naturaleza baritonal.

Lauri Volpi llega a comentar que la técnica de Del Monaco fue tal que la voz parecía completamente igual mientras subía sin variaciones en el timbre. El predominio de pecho en el sonido hizo que los alumnos de Melocchi sonaran como si ellos siempre cantasen en la voz media. Sin embargo, que nadie se confunda, los cantantes de la escuela de Melocchi metódicamente cambian en el pasaje, acercándose hacia un sonido OO y aumentando la compresión de la vocal, que se equipara a una resonancia más adelante. Introdujeron una sensación de estrechamiento justo en la laringe, mientras que alrededor mantenían una sensación de anchura. A esto ayuda la elevación del labio superior, como vemos a menudo en estos cantantes de la escuela.²⁰⁷

Estas voces fueron y son emocionantes porque la gente no espera que sean capaces de manejar la tesitura y llegar a las notas altas con el tipo de energía utilizada, y cuando estos tenores con valentía, y con frecuencia sin esfuerzo aparente, logran su objetivo, es bastante emocionante escucharlos ya que su voz penetra hasta la médula del oyente. Esta técnica también expresa la naturaleza agresiva de gran parte del repertorio del *verismo*, tremendamente emocional y de impacto inmediato sobre las audiencias. No es ninguna sorpresa que los cantantes de la escuela de Melocchi que resultaron buenos fueran a menudo como una especie de “estrella de rock” actual en el mundo de la ópera, despertando gran expectación en el público, algo similar al fenómeno de masas que décadas atrás provocaron los *castrati* más afamados como el carismático Farinelli.

Como conclusión de este capítulo, cabe destacar que a finales del siglo XIX la voz humana había alcanzado ya su máxima evolución, su punto más álgido técnicamente hablando. Y los cantantes de hoy en día, en lugar de perderse por caminos erróneos, deberían volver los ojos a ese pasado no tan lejano y seguir las líneas trazadas por los creadores técnicos, estéticos y filosóficos de la mencionada evolución, obedeciendo a los principios de los maestros antiguos y el legado que nos han donado. No hay atajos en este arte como dijera

²⁰⁷ Menicucci, D. (2011): *Scuola di Canto Lirico e Moderno*, Omega Edizioni, Torino.

la gran soprano Berverly Sills. Es necesario beber de las fuentes de los grandes maestros, estudiarlos y seguir sus preceptos de equilibrio y belleza que tantas glorias dieron al canto noble de antaño. Este es el camino si queremos dar a nuestro público y a nosotros mismos la satisfacción de interpretar un arte puro, sin prostituir ni vulgarizar el canto, como llegó a querer decirnos ya en 1602 Giulio Caccini en el prefacio de *Le nuove musiche*.

CAPÍTULO III. MARCO HISTÓRICO DEL COMPOSITOR

3.1. INTRODUCCIÓN

Consideramos interesante crear un encuadre histórico para la obra y compositor que vamos a analizar: la música escrita es fruto de su tiempo y de la actividad social en la que está inserta.

La vida de Giulio Caccini (1551-1618) transcurrió plenamente en la Edad Moderna, y más concretamente en los años en los que Europa se fracturó merced a las disputas religiosas y políticas. La obra de Caccini es pues heredera de ese Renacimiento, marcada claramente por el redescubrimiento del saber antiguo y la innovación cultural; precursora a su vez del Barroco, estilo artístico que surge a principios del siglo XVII, aproximadamente en 1600 con el nacimiento de la ópera y se extiende hasta 1750 con la muerte de J.S. Bach.

En la época en la que nace Caccini, Italia aun no se había unificado como país. La península italiana se presentaba fragmentada en diversas ciudades-estado y repúblicas con dispar extensión y relevancia. Se reforzarán las instituciones a través de la instauración de las *signorie*²⁰⁸ y de las ya existentes repúblicas oligárquicas. Estas ciudades intentarán ampliar sus dominios con el fin de lograr la supremacía de su territorio: ducado de Milán, la república de Florencia, la república de Venecia, los Estados Pontificios y el reino de Nápoles.

²⁰⁸ En ese momento en España estarían los señoríos.



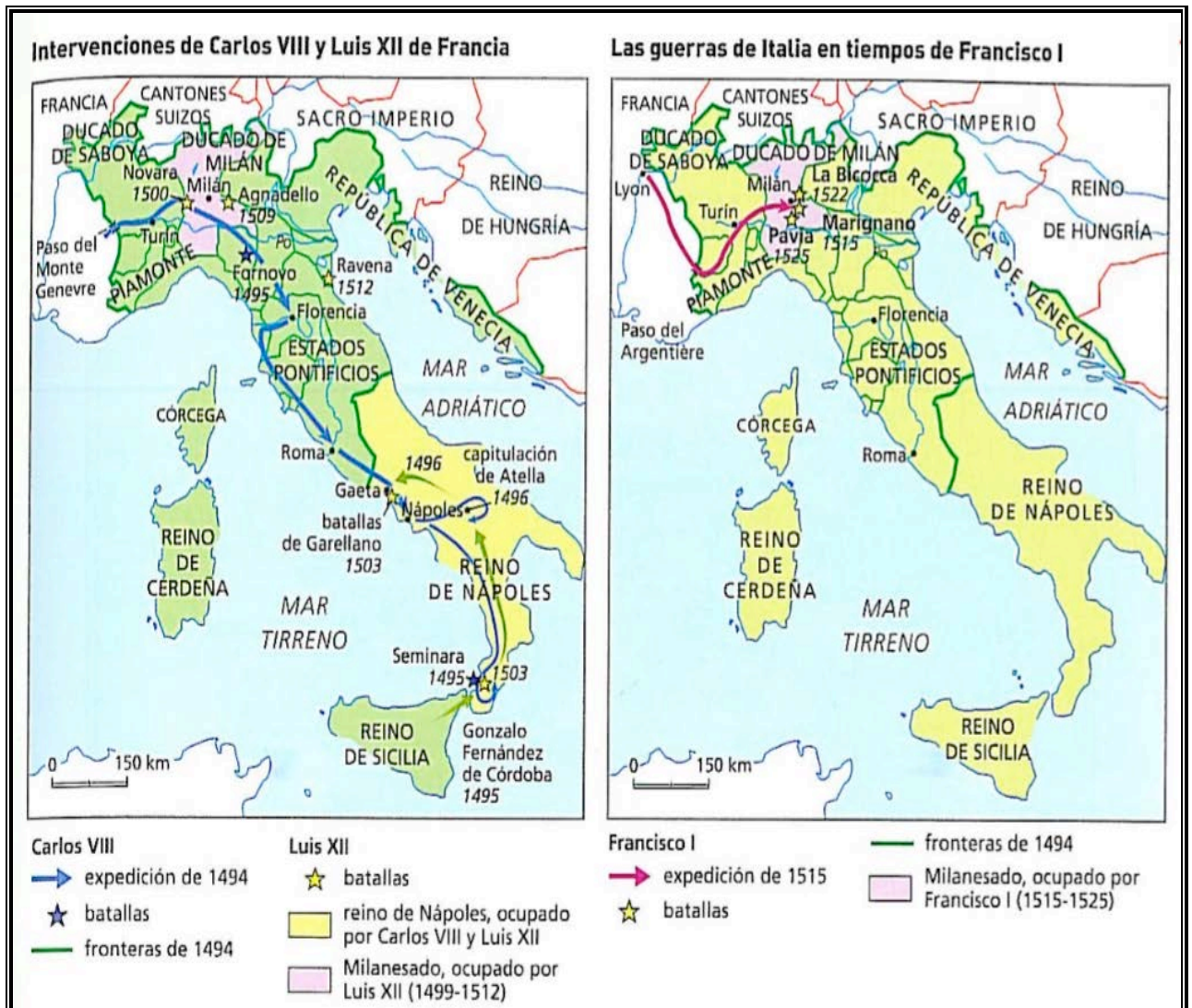
Mapa 3.1. Italia después de la Paz de Lodi.

Fuente: Atlas Histórico Mundial de Georges Duby²⁰⁹

La mayor rivalidad surgiría entre Milán y Venecia y se pondría fin a esta con la Paz de Lodi (1454), un pacto entre Milán, Venecia, Florencia, los Estados Pontificios y el reino de las Dos Sicilias propuesto por Venecia, y que supuso el equilibrio entre estos estados italianos y el nacimiento de la Liga Santa. De este modo la península conseguirá defenderse de los peligros de las intervenciones extranjeras. Caccini vivió realmente inmerso en un periodo histórico marcado por los conflictos políticos y religiosos que influirán sobremanera en la cultura en general y la música en particular. Coincide por ejemplo con el dominio extranjero del territorio, la influencia concretamente del imperio español que tuvo lugar entre 1559 y 1714. Desde Italia llegarían los conocimientos hasta artistas del Siglo de Oro español que

²⁰⁹ Duby, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, Editorial Larousse, Barcelona, p.160

viajarían a Italia para conocer de cerca la cuna del Renacimiento. Numerosas fueron también las guerras de la monarquía hispánica que tuvieron su efecto en Italia. Podemos destacar el Sitio de Malta (1565) y la Batalla de Lepanto (1571), ambas contra el Imperio Otomano y libradas por la Liga Santa. La península italiana, en su condición de territorio fragmentado, supuso un escenario idóneo para los enfrentamientos y ambiciones de dos potencias rivales: España y Francia²¹⁰.



Mapas 3.2. y 3.3. Las guerras de Italia.

Fuente: Atlas Histórico Mundial de Georges Duby²¹¹

²¹⁰ Italia durante los siglos XV y XVI. Disponible en: <https://blogs.ua.es/italiasiglosxvyxvi/> Consultado el 5 de septiembre de 2016.

²¹¹ Duby, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, Editorial Larousse, Barcelona, p.161

CRONOLOGÍA DE LA EDAD MODERNA: 1450-1787

Europa occidental		Europa del norte (incluida Inglaterra), central y oriental	
1450		1450	
1462-1472	Guerra civil en Cataluña	1455-1485	Guerra de las Dos Rosas en Inglaterra
1463-1493	Dominio francés del Rosellón	1468	Revolta de Lieja contra Carlos el Temerario
1469	Matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón: los Reyes Católicos		
1469-1492	Lorenzo de Médicis, Señor de Florencia		
1481-1495	Juan II de Portugal: Impulso de la ruta hacia la India y apoyo de la burguesía		
1483	los Reyes Católicos crean el tribunal de la Inquisición		
1486	Sentencia arbitral de Guadalupe. Fin del conflicto remensa catalán		
1492	Conquista de Granada. Cristóbal Colón parte de Palos de Moguer hacia el oeste, en busca de una ruta alternativa hacia las Indias		
1500		1500	
1515	Anexión de Navarra a Castilla, conservando sus instituciones y fueros		
1517	Lutero expone sus 95 tesis contra las indulgencias		
1519	Carlos I de España se convierte en emperador [Carlos Quinto]		
1519-1523	Germanías de Valencia		
1520-1522	Guerra de las Comunidades de Castilla	1527	Dinamarca y Suecia adoptan el luteranismo
1525	Batalla de Pavia: Francisco I de Francia derrotado por las tropas de Carlos Quinto		
1527	Saco de Roma: las tropas de Carlos Quinto invaden y saquean la ciudad	1533-1584	Iván IV, gran príncipe de Moscú
1532	Incorporación de Bretaña a Francia	1534	Enrique VIII de Inglaterra rompe con Roma y se proclama jefe de la Iglesia anglicana
1536	Calvino: <i>Institución de la religión cristiana</i>	1537-1540	Revolta de Gante
1545-1563	Concilio ecuménico de Trento, pieza clave de la Contrarreforma		
1550		1550	
1555	Paz de Augsburgo: <i>cuius regio eius religio</i>		
1557	Batalla de San Quintín: victoria de las tropas de Felipe II frente a los franceses	1560	Organización de la Iglesia presbiteriana de Escocia por John Knox
1562-1598	Guerras de Religión en Francia	1569	Unión de Lublin entre Polonia y Lituania
1579	Unión (católica) de Arras. Unión (protestante) de Utrecht: nacimiento de las Provincias Unidas		
1580	Felipe II de España se anexiona Portugal	1584-1612	«Periodo de las revueltas» en Rusia
1588	Desastre de la Armada Invencible, flota enviada por Felipe II contra Inglaterra	1587	Alianza entre Inglaterra y las Provincias Unidas
		1589	Creación del patriarcado de Moscú
		1592-1599	Unión de Polonia y Suecia
		1593-1603	Revolta irlandesa
1598	Francia: edicto de Nantes a favor de los protestantes		
1600		1600	
1618-1648	Guerra de los Treinta años	1618	Defenestración de Praga
1624-1642	Francia: gobierno del cardenal Richelieu	1620	Batalla de la montaña blanca

1640	Reuelta de Portugal contra España	1642-1649	Primera revolución inglesa
1640-1652	Guerra de separación de Cataluña	1649	Ejecución de Carlos I de Inglaterra
1643-1715	Reinado de Luis XIV de Francia		
1648	Tratados de Westfalia: España reconoce la independencia neerlandesa y se confirma la división política de Alemania	1653-1658	Dictadura de Oliver Cromwell
1648-1653	Francia: sublevación de la Fronda	1654	Pacto de unión ruso-ucraniana
1659	Tratado de los Pirineos. El Rosellón y parte de la Cerdaña pasan a Francia		
1667-1668	Guerra franco-española de Devolución		
1668	Paz de Aquisgrán: las plazas flamencas españolas pasan a Francia		
1672-1679	Guerra de Holanda	1679	Voto del <i>Habeas Corpus Act</i> en Inglaterra
1678	Tratados de Nimega: España cede a Francia el Franco Condado	1688-1689	Segunda revolución inglesa o revolución gloriosa
1685	Revocación del edicto de Nantes	1696	Conquista de Azov por Pedro I el Grande, zar de Rusia
1697	Tratados de Ryswick		
1700		1700	
1700-1746	Felipe V de Borbón, rey de España	1700-1721	Guerra del Norte
1701-	Guerra de Sucesión de España	1701	<i>Acta de Establecimiento</i> en Inglaterra
1713/14		1703	Fundación de San Petersburgo por Pedro I el Grande
1703	El tratado de Methuen vincula Portugal e Inglaterra	1707	Unión de Escocia y de Inglaterra (<i>Union Act</i>)
1707	Batalla de Almansa. Victoria borbónica	1710-1714	Conquista de Finlandia por Pedro I el Grande
1711-1716	Decretos de Nueva Planta para Aragón, Valencia y Cataluña	1714	Advenimiento en Londres de la dinastía de Hannover
1713	Condena del jansenismo por la bula <i>Unigenitus</i>	1719	Invasión de Suecia por Pedro I el Grande
1713-1715	Tratados de Utrecht Rastadt	1720/1721	Tratados de Frederiksborg y paz de Nystad: retiradas suecas
1714	Toma de Barcelona por las tropas borbónicas. Supresión de las instituciones catalanas	1721	Creación del santo sínodo en Rusia
1718	Creación del reino de Cerdeña (casa de Saboya)	1733-	Guerra de Sucesión
1740-1748	Guerra de Sucesión de Austria	1735/1738	de Polonia
1740-1786	Federico II convierte a Prusia en una gran potencia	1738	Estanislao I Leszczyński, rey de Polonia, convertido en duque de Lorena (1738-1766)
1750-1777	Portugal: gobierno despótico ilustrado del marqués de Pombal	1739	Tratado de Belgrado: retirada de Austria
1756-1763	Guerra de los Siete años	1762-1796	Catalina II emperatriz de Rusia
1759	Expulsión de los jesuitas de los territorios portugueses	1765	Máquina de hilar mecánica (<i>spinning jenny</i>) de James Hargreaves
1763	Francia pierde la mayor parte de su imperio colonial en provecho de Gran Bretaña	1768	En Polonia, confederación de Bar
1766	Anexión de Lorena por parte de Francia	1769	Máquina de vapor de James Watt
1768	Génova cede Córcega a Francia	1772	Primer reparto de Polonia (Austria, Prusia, Rusia)
1780-1789	Crisis económica y social en Francia	1772	Golpe de estado de Gustavo III en Suecia
		1778-1779	Sucesión de Baviera
		1783	Anexión de Crimea por parte de Rusia
		1785	Telar mecánico de Edmund Cartwright

Cuadro 3.1. Fuente: *Atlas Histórico Mundial* de Georges Duby²¹²

²¹² Duby, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, Editorial Larousse, Barcelona, p.148-150.

3.2. LA SOCIEDAD RENACENTISTA

3.2.1. LA REVOLUCIÓN CULTURAL DEL RENACIMIENTO

El primer autor que estudia el Renacimiento, acuñando el término, fue Carl Jacob Christoph Bruckhardt (1818-1897)²¹³ a quien debemos las primeras reflexiones sobre su significado²¹³. Bruckhardt escribe que el individualismo es una señal de identidad propia del hombre renacentista. De él surge el amor a la naturaleza, derivado de una relación personal con la misma, que ya no es entendida como una obra de Dios sino como una relación intimista. Otro elemento que se deriva del individualismo es el realismo, la percepción de la realidad que supone ya un simbolismo. Otra característica es la voluntad del poder, es decir, sobreponerse a las circunstancias y ordenar el propio destino: el hombre no está subsumido en la comunidad de las circunstancias que catalogan a los hombres como reprimidos. Hay algo que podemos considerar como realmente significativo y sería la autonomía del ser humano frente a lo extraordinario. Hay que destacar ante todo el espíritu crítico: para el hombre del renacimiento todo está sometido a la reflexión, por lo que podría hablarse también de cierto escepticismo y la duda.

¿El Renacimiento es solo italiano? Durante mucho tiempo se consideró que sí, y que el resto de Europa recibió tan sólo un reflejo distorsionado de ese movimiento cultural. Frente a esta interpretación hoy se sostiene que en toda Europa se sintieron aquellas inquietudes y cambios de mentalidad, pero las respuestas fueron diferentes en cada territorio. En cualquier caso, no cabe duda de que en Italia tuvieron una originalidad y trascendencia extraordinarias.

Tras estas consideraciones tan generales, nos podemos preguntar si fue realmente el renacimiento tan original como se ha sostenido. La visión de Bruckhardt y muchos otros autores estaba en esta línea de la genialidad, pero hoy en día no está tan claro. Es evidente que todo es fruto de procesos históricos complejos, de modo que algunos de los cambios de mentalidad atribuidos al Renacimiento pueden observarse ya en períodos previos, en la Baja Edad Media, y en otros territorios como Flandes. En consecuencia, este tipo de estudios no es exclusivo de Italia, aunque en ella alcanzó quizás su máximo esplendor, siendo Caccini uno más de sus de sus reflejos.

²¹³ Bruckhardt, C.J. (2004): *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid.

3.2.1.1. CLASICISMO Y NATURALISMO: LA IMITACIÓN Y SUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD

Al Renacimiento se le presupone un distanciamiento respecto al pasado medieval. El retorno de los clásicos va a ser un objetivo por parte del hombre renacentista, influido por pensadores del siglo XIV como Petrarca (1304-1374) y Bocaccio (1313-1375), entre otros. Petrarca reunió la mejor biblioteca privada latina y de Europa, interesado por alcanzar el conocimiento más allá del mito, mientras que el segundo destacó, entre otras razones, por sus análisis de la cultura grecolatina. El segundo de los elementos de apoyo sería el naturalismo, el estudio de la naturaleza aplicado al arte, donde también destacó Bocaccio. Los artistas del Renacimiento, contrariamente a los de la Edad Media, valoraban las bellezas de la naturaleza.

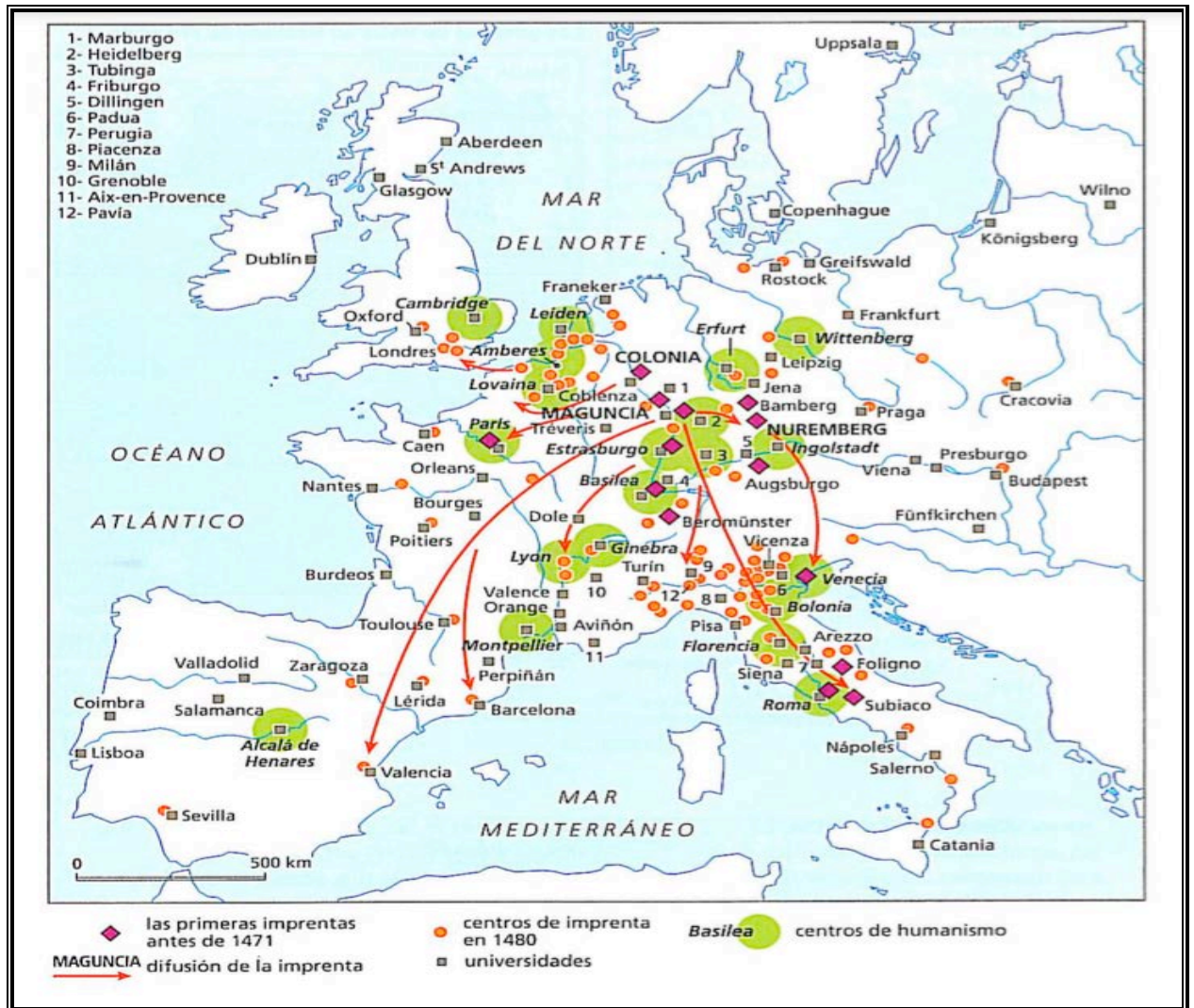
Pero, ¿qué era realmente el mundo clásico para los renacentistas? Se ha llegado a comentar la falta de originalidad de los pensadores en este aspecto. Las formas clásicas fueron reinterpretadas a la luz de un método válido para alcanzar la perfección, la belleza, el nuevo orden político, es decir, el clasicismo fue una fuente de inspiración.

La cultura humanística utilizó al mundo clásico como un camino útil para liberar al hombre, en este sentido el ideal de hombre renacentista era el de un ser combativo e inconformista, frente al hombre medieval al que se suponía sumiso, contemplativo y obediente.

El misticismo parece imponerse entre las elites italianas al estoicismo (filosofía que defiende la resiliencia) y al epicureísmo (placeres y goces). Y es que la educación humanista del renacimiento mostró un interés especial por los problemas morales. Pese a que las obras filosóficas o científicas de Aristóteles perdieron influencia entre los humanistas, sus tratados de moral siguieron siendo leídos y editados. Rafael, el famoso pintor, representó las figuras de Platón (idealismo, racionalismo) y Aristóteles (empirismo, *tabula rasa*). Realmente la Antigüedad pagana inspiraba símbolos de la virtud. Por otra parte, el platonismo defiende el componente ético y civil del hombre, mientras que el aristotelismo se compara con el escolasticismo. El hombre del Renacimiento, según el platonismo, debe desarrollar todas sus habilidades frente al pasivo del medievo. Así la riqueza se contempla como algo positivo a diferencia de lo que mantenía el cristianismo primitivo. La fama, el honor, la autoridad, son atributos de un hombre que se exterioriza. La felicidad y la riqueza no están reñidas con la virtud. De ahí que los renacentistas defendían la lucha por lograr el éxito en términos morales y de virtud. La formación del humanista debía ser amplia; se estudiaban lenguas clásicas, la

Historia (Sagrada y profana), la retórica, el derecho. Todo ello requería de instituciones educativas abiertas a todos y las universidades ya no eran en aquel momento el espacio adecuado para este tipo de enseñanzas. Universidades como las de Cracovia, Alcalá de Henares, etc. se adaptaron a las exigencias y gustos de la época. No obstante, fueron las academias las instituciones mejor financiadas gracias al mecenazgo de las grandes familias. Sería el caso, por ejemplo, de la Academia creada por los Medici, aunque tampoco podemos olvidar otros colegios -donde la actividad educativa se desarrollará con más calidad y eficacia- así como asociaciones privadas financiadas por nobles tipo Camerata florentina.

Tras la invención de Gutenberg, las imprentas comienzan a aparecer como difusoras de la cultura renacentista. Desde Maguncia, su expansión será rápida a Frankfurt, Nuremberg, Paris, Valencia, Lyon, Venecia, Roma, Basilea, etc. En una primera instancia, se imprimirán las obras predilectas de la Edad Media, y más tarde se atenderá a la creciente demanda de ediciones “clásicas” solicitadas por las academias de Florencia y Roma, las doce universidades alemanas, el Colegio de Francia, etc. Por otra parte, las bibliotecas serán valoradas como espacios de debate, análisis y estudios. Nicolás V (1397-1455) fue el primer Papa que empezó a depositar manuscritos clásicos en la Biblioteca Vaticana. Tras su muerte existían más de 800 obras en latín. El mismo pontífice fue el constructor de la Capilla Sixtina, que decoraron por orden suya Botticelli, Ghirlandaio y Perugino.



Mapa 3.4. Centros de Cultura en Renacimiento y Humanismo.

Fuente: Atlas Histórico Mundial, Duby²¹⁴

El arte será la expresión cultural que mejor describa e informe sobre la renovación que implica el Renacimiento. A través del arte vamos a valorar los cambios morales, filosóficos, religiosos y sociales.

Giorgio Vassari (1511-1574), arquitecto, pintor y escritor italiano, considerado uno de los primeros historiadores del arte, y que será el teórico que se encargue de elevar su crítica artística hasta convertir a estos artistas en auténticos titanes del mundo renacentista, es el mejor propagandista del momento. En sus escritos nos habla de Filippo Brunelleschi (1377-1446), figura importante que renovó la arquitectura y fue capaz de erigir la cúpula de la catedral de Florencia a la vez que impuso el clasicismo en la estética arquitectónica. Nos

²¹⁴ Duby, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, op. cit., p.162

habla de su simetría, la simplicidad armónica de los espacios, la perspectiva geométrica. Comenta que Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, más conocido como Masaccio (1401-1428), por su parte revolucionó la pintura en la misma medida que el arquitecto Brunelleschi y el escultor Donatello (1386-1446) lo hicieron con sus artes.

Vasari habla de la estatua ecuestre de Marco Aurelio, donde se aprecian ese clasicismo y naturalismo como ejes del renacimiento. Esta obra de Donatello fue la primera estatua ecuestre fundida en bronce en occidente desde los tiempos romanos. La influencia de la escultura clásica romana es evidente, así como el acusado realismo del rostro. Por uno y otro motivo, el arte de Donatello revolucionó la escultura de su época.

Vasari relató en sus *Vidas de artistas*²¹⁵ la fuerte impresión que esta estatua causó a los contemporáneos. Por otra parte, cuando comenta a Sandro Boticelli (1445-1510), hace reflexiones filosóficas y poéticas sobre los personajes que pinta. Boticelli enriquece la expresión artística de modo que sus obras son manifiestos culturales. El pintor y arquitecto Raffaello Sanzio (1483-1520), también conocido como Rafael de Urbino o, simplemente, como Rafael, por su parte es el representante de la armonía y el equilibrio, es el mejor artista del periodo técnicamente. Por ejemplo, escribiendo sobre el *naturalismo* del Renacimiento, destaca al pintor Giotto (1267-1337), muy valorado porque se dice que se anticipa cien años a lo que va a pasar, con estilos góticos respecto al espacio. Menciona también el *David* de Miguel Ángel Buonarrotti (1475-1564), una estatua con un gran valor simbólico, un David fuerte, dispuesto al combate, representando que el hombre que tuviese el poder en Florencia debía de defenderla animosamente y gobernarla tan justamente como David lo hizo con su pueblo. Vasari decía de ella: “Verdaderamente aquella obra ha rebajado la fama de todas las estatuas antiguas y latinas.”²¹⁶ Así, la imitación de la Antigüedad había llevado finalmente a su superación. Biografías de inolvidables genios de este periodo como Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Donatello, Giotto desfilan en su obra *Vida de grandes artistas*²¹⁷. En relación a la pintura, hay que destacar que la escuela veneciana enriqueció el Renacimiento con su gusto por la luz y el color. Giorgio Barbarelli da Castelfranco, más conocido como

²¹⁵ Vasari, G. (1976): *Vida de grandes artistas*, Op.cit. p. 34. Consultado el 7 de febrero de 2018.

²¹⁶ Ibidem, p. 328.

²¹⁷ Vasari, G.(1976): *Vida de grandes artistas*, Mediterráneo, Madrid. Link con texto completo: https://archive.org/stream/VasariGiorgioVidaDeLosMasExcelentesPintoresEscultoresYArquitectos/Vasari%2C%20Giorgio%20-%20Vida%20de%20los%20m%C3%A1s%20excelentes%20pintores%2C%20escultores%20y%20arquitectos_djvu.txt Consultado el 5 de febrero de 2018.

Giorgione (1477-1510) es quizás uno de sus mejores exponentes, un artista veneciano del color que fue capaz de representar la luz especial de una tormenta eléctrica en su cuadro *La tempestad*. De Venecia era también Tiziano (1477-1576), uno de los mejores pintores, que imprimía gran dramatismo en sus obras.

Y después de todos los comentarios apuntados, si tuviéramos que hablar de la cuna del Renacimiento, donde se vivieron todas estas experiencias, sin duda sería Florencia la ciudad escogida. Esta vista de la ciudad que incluimos a continuación según un grabado del siglo XV reproduce los monumentos que la hicieron famosa. Destacan la catedral, con una enorme cúpula diseñada por Brunelleschi, y el palacio *della Signoria* entre otros edificios emblemáticos.



Figura 3.1. Grabado realizado por el pintor alemán Franz Hogenberg (1535-1590)

Fuente: Biblioteca del Patronato de la Alhambra.²¹⁸

3.2.1.2. LA VISIÓN DE LA NATURALEZA Y LA NUEVA CIENCIA

El conocimiento científico parte del interés por la naturaleza. Desde luego los humanistas no renuncian al empirismo aristotélico, pero sí amplían los referentes científicos gracias a la recuperación de numerosos textos. Autores como Hipócrates, Galeno, Plinio el Viejo, Arquímedes, Demócrito, Euclides y Ptolomeo, entre otros, aportan nuevas teorías que crean un marco referencial muy diferente al que se tenía hasta entonces, y posiblemente sin todas estas aportaciones no hubiesen podido hacerlo. Así, el humanismo mantiene como objeto de estudio tres elementos:

²¹⁸ <http://sites.cardenalcisneros.es/ciudadarte/2012/05/05/florencia-1572-2/> Consultado el 5 de febrero de 2017.

- A. · Las lenguas clásicas: en relación con el mundo clásico, estas lenguas se recuperan en toda Europa, no solo en Italia. Por ejemplo, en Inglaterra encontramos a Tomás Moro (1478-1535) o autores como Erasmo de Róterdam (1466-1536). Por lo tanto, se amplía enormemente el conocimiento de la Biblia gracias al griego.
- B. · El derecho: el estudio de los textos clásicos inevitablemente conduce a establecer comparaciones entre los modelos o reflexiones políticas de Aristóteles o Platón y los modelos vigentes en la Europa del Renacimiento. De esta comparación surgen también nuevos modelos que ponen en cuestión la política de la época. Un caso peculiar es el de Lorenzo Valla (1406-1457) que rechaza la denominada Donación de Constantino²¹⁹.
- C. · La exégesis bíblica: la exégesis es el comentario. Lo primero que se hace es criticar la *Vulgata*. La Biblia vulgata es aquella de uso común, más vulgar. Estaba llena de errores y corrupciones que se habían ido añadiendo a lo largo del medievo, de forma que habían hecho de la Biblia un texto irreconocible. Lo que hicieron filólogos como Valla y Erasmo fue depurar esos textos clásicos, es decir, restaurarlos, devolverlos a su primitiva pureza. Esto va a dar lugar a una nueva vivencia religiosa mucho más íntima y personal, no tan mediatizada por el clero. Erasmo critica el humanismo italiano, al que considera un humanismo excesivamente abierto. Considera ese humanismo italiano como visiones casi panteístas, mientras que él propone una vivencia religiosa mucho más ortodoxa y cerrada. Entran en contraste la mentalidad nórdica con la mediterránea. De esta mentalidad nórdica es de donde surgirá la Reforma. En el mundo medieval, la falta de rigor moral era moneda común. Hablamos de simonía cuando nos referimos a la ligereza moral de los sacerdotes y el clero, la codicia que está detrás del asunto, el concepto de pecado, la ignorancia, etc. Y al rechazo a esta situación se une el deseo de vivir una religión más personal.

El historiador Alfredo Floristán²²⁰ sostiene que posiblemente la revolución científica del siglo XVII creó un cambio de paradigma respecto a las actitudes del Renacimiento y del

²¹⁹ Decreto imperial apócrifo atribuido a Constantino, en el mismo se reconoce como soberano al Papa Silvestre I. Así al soberano se le dona la ciudad de Roma, provincias de Italia y el resto del imperio romano, se crea así el Patrimonio de San Pedro. Valla demostró que el documento era falso por el análisis lingüístico del texto: era imposible que estuviera fechado en el año 300.

²²⁰ Floristán, A.(2015): *Historia Moderna Universal*, editorial Ariel, Barcelona, p.78.

Humanismo. A ello contribuyeron los descubrimientos de Francis Bacon (1561-1626), Galileo Galilei (1564-1642), Johannes Kepler (1571-1630) René Descartes (1596-1650), Isaac Newton (1642-1727) y Gottfried Leibniz (1646-1716) entre otros, mencionando quizás a los más influyentes. Así se pasa de los textos escritos y referencias de autoridad a la pura observación y consiguiente experimentación. Y el hombre del 1600 se da cuenta que el universo no es como creía. La tierra es finalmente redonda, descentrada, y los movimientos celestes se rigen por estrictas leyes mecánicas. Así la nueva cultura, basada en la propia experimentación del hombre renacentista, entra en profunda crisis, y es a la vez revolución creativa de nuevas teorías, dejando atrás las referencias de la Antigüedad clásica, creando así los cimientos del pensamiento moderno.

3.2.2. LA REFLEXIÓN POLÍTICA DEL HUMANISMO: DEL CIUDADANO AL CORTESANO.

Para los humanistas la participación del hombre en la vida política es considerada una actividad noble e importante para el pleno desarrollo de la virtud. Ahora bien, la participación solo era posible en ciertos espacios y en ciertas entidades. Las repúblicas son las que ofrecen esas posibilidades. La libertad solo puede ser ejercida si se garantizan dos condiciones: la igualdad y el derecho.

La fortuna representaría lo no previsible, la eventualidad y contingencia, mientras que la *virtus* sería esa cualidad deseable en el hombre para poder sobrellevar y enfrentarse al destino e incluso sobreponerse a él. Inicialmente el humanismo defiende la libertad, y la identifica con las condiciones para que esta se pudiera desarrollar.

¿Qué organización o modelo político es el que más se adecua a la libertad? Para Leonardo Bruni (1369-1444) y otros teóricos es el modelo republicano²²¹, es un modelo asambleario en el que los ciudadanos votan en un sentido u otro. Sin embargo, la evolución política irá en otra dirección. Autores como Marsilio Ficino (1443-1499), desde el platonismo tienden a justificar o desarrollar el modelo autoritario, ya que afirmaban que la única manera de garantizar el orden era la de un gobierno fuerte, sujeto por una mano, de ahí que se postulen como defensores de este modelo. El ejemplo de Lorenzo el Magnífico (1449-1492), en Florencia, también la Roma de los Papas entre otros modelos. Por otra parte, Maquiavelo (1469-1527) defiende la *virtus*, el modelo de fuerza o vigor moral, pero añade que el objetivo

²²¹ Gaeta, F.(1955): *Lorenzo Valla: filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli.

del gobierno no ha de ser la libertad de los ciudadanos sino que ha de ser la paz y la seguridad. Es él quien distingue entre la virtud de los nobles y señores y la virtud de los súbditos, que debiera de ser la de la lealtad y obediencia. Otro elemento que se añade a la virtud del señor es la liberalidad y la clemencia. En el mensaje de Maquiavelo subyace la idea del Estado, el poder. El ejercicio de la política ha de ser la preservación del todo, es decir todo subordinado a un objetivo.

En el ámbito de la política se observan dos polos; por un lado, la libertad y por otro la seguridad. Inicialmente el humanismo defiende la libertad y la verifica con las condiciones para que esta se pueda desarrollar. El modelo político que más se adecua a esta libertad es el de las repúblicas, un modelo asambleario en el que los ciudadanos se expresan a través del voto. Esto se da en buena parte del *quattrocentto* y *cinquecentto*. No obstante, se tiende a una progresiva señorización de la república, es decir, se desarrollan las monarquías autoritarias. Por ejemplo, el *Humanismo cívico* recuperó las tradiciones republicanas en Florencia por un breve tiempo. Expulsados los Medici del poder, el gobierno recayó en un Consejo de tres mil miembros y en un Senado más reducido.

Autores como Pico della Mirandola (1463-1494) o el ya mencionado Maquiavelo tienden a desarrollar desde una perspectiva platónica el modelo autoritario porque según ellos la única manera de garantizar el orden y la seguridad era la de un modelo fuerte, de ahí que se postulen como defensores de este modelo a la monarquía. En la culminación de esta tendencia está la razón de Estado, que no es otra cosa que el poder, es decir, el ejercicio de la política ha de ser fundamentalmente la garantía del poder. Se trata de una visión cínica pero como decía el propio Maquiavelo “el fin justifica los medios”.

Y es que desde la caída del Imperio Romano (siglo V d.C.) la forma de gobierno predominante en Europa había sido la monarquía, con honrosas excepciones como las repúblicas italianas, que estaban dirigidas por consejos y tenían un importante componente gremial-mercantil. Sin embargo, a partir del siglo XVII se van convirtiendo en monarquía la mayor parte de los gobiernos. De hecho, debido a las tensiones y cambios asociados al absolutismo, entre otras causas, el periodo del siglo XVII y principios del siglo XVIII es de los más bélicos de la historia europea. La guerra en Europa se hizo crónica dando paso a una profunda crisis como describen Elliott²²², Parker²²³ y Kamen²²⁴ en sus obras. La Guerra de los

²²² Elliott, J.H. (1973): *La Europa Dividida* (1559-1598). Ed. Siglo XXI, Madrid

²²³ Parker, G. (1981): *Europa en Crisis*, 1598-1648. Ed. Siglo XXI, Madrid.

²²⁴ Kamen, H. (1977): *El siglo de Hierro*. Alianza editorial.

Treinta Años (1618-1648) sería el conflicto más largo y sangriento de la época. Además, estallaron guerras “civiles” en el intento vano de revertir el absolutismo de la monarquía en Inglaterra de 1642 a 1649 y en Francia de 1648 a 1653. Carlos I de Inglaterra (1600-1649), fue decapitado en esta contienda civil y tras su deceso se creó la *Commonwealth* de 1649 a 1660 en la que Inglaterra no tuvo rey.

Con esta efervescencia política en Europa, importantes fueron también las relaciones diplomáticas entre los diferentes países y por consiguiente los intercambios culturales que se crearon a través de las mismas, hecho que favoreció la mezcla de estilos artísticos, así como la delimitación de los géneros nacionales específicos²²⁵.

Y hay que decir que, a pesar de todos estos conflictos, la cultura cortesana siguió prosperando en las luces y sombras de los gobiernos absolutistas. Debemos tener en cuenta que en el siglo XVII y principios del XVIII los mejores compositores del momento estaban al servicio de una corte o de la Iglesia, o incluso contratados por ambas. Así la nobleza y la Iglesia patrocinaron casi la totalidad de la actividad artística. Esta situación se extiende desde la Edad Media, pasando por Renacimiento y Barroco y termina en el periodo clásico. Pero es en el periodo barroco cuando a causa de la gran cantidad de cambios políticos y religiosos que convulsionan la sociedad tenemos más repercusiones en la música. Esto viene unido a la proliferación de cortes en torno a los diferentes mandatarios europeos que supuso la necesidad de una mayor cultura y saber dentro de las mismas. El noble que había dejado sus propiedades en el pueblo y había emigrado a la corte, debía tener una exquisita cultura y conocer en detalle las reglas de comportamiento para ser admitido en ella. Recordemos manuales como el célebre tratado *Il Cortegiano*²²⁶, escrito por el humanista italiano Baldassare Castiglione y publicado por la imprenta Aldina en Venecia en 1528, traducido a numerosas lenguas como el castellano en 1534. Obra de referencia junto con *Il Galateo, overo de'costumi* (1558) de Giovanni Della Casa y *La civil conversazione* (1574) de Stefano Guazzo. En estos libros se pautan los valores que debía tener todo caballero que se preciara de serlo: educación, elocuencia, autocontrol, elegancia, *sprezzatura* entendida como espontaneidad o gentil desdén, orgullo, dignidad, idealización de la mujer y del amor, disimulo, talento. Y todos estos valores aristocráticos y cortesanos son los que expresan claramente las partituras del Renacimiento y Barroco, Las obras contenidas en *Le Nuove Musiche* de Giulio Caccini son un

²²⁵ Walter, J.: *La Música Barroca en Europa occidental, 1580-1750*, op.cit., pp. 22-24.

²²⁶ Enlace para leer el libro: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pdf Consultado el 15 de febrero de 2017.

claro ejemplo. Este cultivo de la inteligencia, del saber estar, del cuidado estilo personal, también se vio reflejado en las mujeres que poblaron las cortes europeas del siglo XVII. Comprobamos así que el liderazgo de la cultura había pasado en el siglo XVI de los estudiantes universitarios y la clase comerciante a los nobles y cortesanos, fruto quizás de vivir juntos en la corte y las nuevas funciones que representaban en la administración gubernamental. El alto nivel cultural de los dirigentes europeos trae consigo una mayor valoración del arte y por consiguiente la proliferación del mecenazgo en la cultura en general y su innovación. Y no se limitan a patrocinar; encontramos aristócratas que cultivan la poesía, participan en la composición de las primeras óperas, como veremos, y poseen importantes galerías de arte en sus hogares. Este galanteo entre la corte y las artes trae como consecuencia que la pintura, la poesía y la literatura o la música misma reflejen el boato cortesano y apoyen las políticas absolutistas, a través por ejemplo de alegorías mitológicas, como vemos en los primeros intermedios y óperas compuestas en la corte florentina²²⁷.

El *climax* y comienzo del declive de esta magnificencia de la vida en la corte se data aproximadamente a comienzos de 1700. En este periodo la Ilustración comienza a cuestionar la legitimidad de la monarquía y la nobleza. Y el arte, fiel reflejo de la sociedad en la que nace, también deja entrever el sentir de la clase media burguesa, hecho que marca ya el final del periodo barroco y comienzo del Clasicismo.

3.2.3. LA ECONOMÍA EN LA EDAD MODERNA: SEGUNDA ESCOLÁSTICA VERSUS MERCANTILISMO

Podemos diferenciar cuatro formas de comprender la economía en esta época: la segunda escolástica, la fisiocracia, el mercantilismo y el librecambismo (liberalismo económico de Adam Smith). Y si nos adentramos en el siglo XVIII observamos ya los primeros atisbos de la industrialización en potencias marítimas como Inglaterra y Países Bajos.

Nos vamos a centrar en la escolástica y el mercantilismo, movimientos principales que rigen el crecimiento en el siglo XVI, la crisis del siglo XVII y la recuperación del siglo XVIII.

La segunda escolástica, diferenciándose de la escolástica medieval de los siglos XI y XV, trata de coordinar fe y razón. Es el movimiento típico del primer tercio del siglo XVI, con un resurgimiento de la teología por la Reforma Protestante y creación de la Compañía de

²²⁷ Detallados en el apartado dedicado a la biografía de Giulio Caccini.

Jesús. En el siglo XVII le toman el relevo otras formas de comprender la economía, como el mercantilismo.

Teóricos como Santo Tomás de Aquino recuperan el silogismo, ya utilizado por las universidades medievales. El silogismo nos permite obtener una conclusión de una premisa mayor llevada a una premisa menor, pensamiento lógico-deductivo. Otros teóricos que contribuyen a la segunda escolástica son San Anselmo de Canterbury, con su idea de que el orden de pensar es diferente del orden de existir y la esencia es diferente de la existencia. Y Descartes, que afirma que pensar no es existir. Por otra parte, Blaug²²⁸ apunta que la economía era secundaria frente a la ética y el derecho. Y De Roover²²⁹ puntualiza que no hay que comprender la economía de aquella época como algo diferente sino como intrínsecamente ligada a la teología moral y la filosofía.

Si tuviéramos que resumir este periodo en términos económicos podríamos hablar de que en el siglo XVI primó el crecimiento, en el XVII la crisis y el XVIII fue un siglo de recuperación. Precisamente el siglo XVI se caracteriza porque hay mucho dinero en circulación y por consiguiente se buscan fórmulas que sean posibles para reproducir el capital. Se intenta desarrollar un pensamiento eclesiástico acorde a la coyuntura económica del momento. Preguntas frecuentes de la época consistirán en el valor correcto del justiprecio y la permisibilidad de la usura. Teóricos que contribuyen a solventar las dudas de este sistema son San Bernardino y San Antonino, que nos presentan una teoría del valor contraria a la usura que se fundamenta en la escasez y la utilidad.

Schumpeter de hecho afirma que las argumentaciones de los escolásticos tenían todos los elementos para una teoría de la oferta y la demanda completa.

Cabe destacar también las aportaciones de los canonistas españoles en las universidades de Salamanca, Alcalá de Henares y Lisboa y doctores de teología moral de las órdenes de los dominicos, agustinos, franciscanos y jesuitas, que nos introducirán en la teoría del capitalismo.

La segunda escolástica dará paso al mercantilismo en los siglos XVI, XVII y primera mitad del siglo XVIII, hasta convertirse en un mercantilismo ilustrado hacia el despotismo ilustrado.

²²⁸ Blaug, M. (1995): *Methodology and history of economic thought*, Economic journal, Vol. 105, n° 428.

²²⁹ De Roover, R. (1971): *La Pensée Économique des Scolastiques: Doctrines et Méthodes*. Institut d'Études Médiévales, Montreal.

En el mercantilismo, vinculado al absolutismo, se piensa en términos de nación, mientras que el librecambismo lo hará en términos globales.

Así el Estado actuará como una empresa, diferente por supuesto según los países: Inglaterra será el país que mejor adapte esta filosofía económica, Francia desarrollará el colbertismo con Colbert, ministro de Luis XIV, Alemania el cameralismo, y España desarrolla el arbitrista, pero será la potencia en la que menor peso tenga la economía mercantilista.

Las propuestas comunes que se desarrollan en todos los estados son las siguientes:

- A. Se crea una economía nacional, integrándose los diferentes mercados regionales siempre al servicio del poder político, subordinando lo particular a lo estatal.
- B. A través de la minería y el mercado internacional (especialmente el americano) se tiene una gran disponibilidad de oro y plata, fundamento de la economía estatal.
- C. Intervencionismo estatal, con su omnipresencia en la economía. Todas las actividades económicas, como el comercio, la agricultura, etc., están subordinadas al estado en beneficio del superávit de su balanza internacional. Se obstaculizan las importaciones con políticas proteccionistas arancelarias y se favorecen por supuesto las exportaciones. Se promocionan las fábricas reales donde el estado es el empresario. Se aprueban leyes con restricciones a navíos extranjeros. Son las llamadas actas de navegación que otorgan privilegios a barcos nacionales. Para incrementar la mano de obra barata se fomentan las políticas natalistas que incrementan a su vez la demanda de consumo y los milicianos que se unen al ejército.

Como efectos negativos de la economía mercantilista podríamos apuntar la inexistencia de la iniciativa privada porque todo está regulado, burocratizado y en último término corrupto. Y finalmente el estado de conflicto permanente por el control de ese mercado.

Como efectos positivos hay que destacar que por fin se regula y pone orden a la fragmentación económica del medioevo. Se regulan los poderes fiscales concurrentes: estado, iglesia, señorial y municipal, promulgándose el Estado como primera institución en cobrar. Hay una regulación de las relaciones entre metrópolis y colonias, que quedan subordinadas a la metrópolis.

Como vemos, se ha superado la segunda escolástica, rompiéndose cualquier vínculo con la moral; no hay vínculos con la religión y todo el interés está en el Estado.

3.2.4. EL PROBLEMA RELIGIOSO DEL RENACIMIENTO: REFORMA PROTESTANTE Y CONTRARREFORMA CATÓLICA

La Iglesia católica ha estado sometida a corrientes de renovación desde su fundación. No es un fenómeno nuevo en absoluto, sino que es una constante. La necesidad de reforma y de un cambio en la Iglesia había sido ya planteada en el mundo medieval. Un problema era la simonía, que es la intención de negociar con cosas espirituales como sacramentos y cargos eclesiásticos; en el mundo medieval la falta de rigor moral era moneda común. Otro problema, además de la codicia, era la ignorancia: había sacerdotes que no sabían leer. Todo esto se une al rechazo de la escolástica de la época y al deseo de vivir una religión más íntima y personal. La filología da a los humanistas la ocasión de encontrar una nueva vía para vivir esa religiosidad.

El problema al final va a ser que la Reforma va a acabar con el humanismo. La Reforma va a extremar las posiciones críticas y frente a ella la Contrarreforma va a extremar su defensa. El humanismo acabará muriendo víctima de la intolerancia que se vivía a mitad del siglo XVI.

La propaganda protestante decía que las ideas han de ser expuestas no solo desde el púlpito o los escritos sino también a través de las imágenes y los hechos. Se ridiculiza a la Iglesia y al Papa lleno de dinero, que simboliza la codicia.

En el marco de la Reforma hay que tener en cuenta la *guerra de los campesinos* en 1524 que más tarde comentaremos. Un año después se hacen públicos en Memmingen los *Doce artículos*, compendio de sus reivindicaciones. El manifiesto apelaba al hombre común; el conjunto de los no privilegiados de ciudades y campos, presentando a estas gentes como los verdaderos depositarios del Espíritu, en cuyo nombre y en aras de la libertad del cristiano se incitaba a la revuelta contra la opresión. Así, comprobamos que los orígenes de la reforma han sido la religión popular, los abusos eclesiásticos y las nuevas demandas espirituales.



Mapa 3.5.: Difusión de la Reforma. Fuente: *Atlas Histórico Mundial* de Georges Duby²³⁰

3.2.4.1. EL REARME IDEOLÓGICO DE LA REFORMA

Uno de los objetivos del pensamiento reformista era restaurar las bases ideológicas de la religión. Revisar el concepto de Dios, del hombre y de la salvación. Se cuestionan los dogmas más básicos. El tema de la salvación es fundamental: la tradición cristiana afirma que las buenas obras conducen al hombre a la vida eterna, eso sí, buenas acciones y estado de

²³⁰ Duby, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, Editorial Larousse, Barcelona, p.163

gracia. Si la fe es un don divino, las obras por sí mismas no garantizan la salvación. Todo dependía de la voluntad divina sin que el hombre pudiese hacer nada. Esta cuestión evidentemente suscita graves problemas de conciencia y surgen interpretaciones para todos los gustos según Delumeau²³¹, entre otros.

Quizás la persona más destacable fuera Erasmo de Róterdam, que abarcó casi todos los aspectos del humanismo. Publicó textos en latín y en griego, entre estos el Nuevo Testamento. Mostró siempre una aguda preocupación por los problemas del cristianismo en obras como los *Coloquios* y de forma satírica en el *Elogio de la Locura*. El éxito de Erasmo fue enorme, singularmente en los territorios de la Monarquía Hispánica. Es importante también la figura de Tomás Moro, nacido en 1478 y gran amigo de Erasmo. Defendió la tolerancia, ejerció con éxito como abogado en Londres y desempeñó puestos de responsabilidad con Enrique VIII (1491-1557). Este soberano también es destacable porque promovió el cisma anglicano. Es interesante comentar que Enrique VIII fue un generoso mecenas y hombre de gran talento para la literatura y la música. Erasmo vaticinó que con él Inglaterra entraría en una Edad de Oro que iba a eclipsar a los demás países de Europa. Las expectativas planteadas pronto se desvanecieron a causa de la Reforma. Enrique VIII, al no haber tenido descendencia de varón con Catalina de Aragón, y enamorado de la cortesana Ana Bolena, intentó convencer al Papa Clemente VII para que anulara su matrimonio con la noble castellana. Como no llegaron a buen término las negociaciones diplomáticas, Enrique revocó el poder papal sobre el clero inglés y fundó la Iglesia Anglicana en 1534, erigiéndose él mismo como máxima autoridad. Por orden del rey se clausuraron los monasterios y expropiaron sus tierras. La liturgia comenzó a celebrarse en inglés y se mantuvieron el sacerdocio y las formas de culto similares a los de la iglesia católica.

Otras figuras destacables serían: Guillaume Budé (1467-1540), jurista de sólida formación y el máximo representante del humanismo francés. Aunque poco o nada tiene que ver con la trascendencia de Martín Lutero (1483-1546)²³², y su justificación por la fe. Lutero, teólogo y reformador religioso alemán, precipitó la Reforma protestante en 1517 al clavar en la puerta de la catedral de Wittenberg sus 95 tesis denunciando las indulgencias y los excesos de la Iglesia Católica. El origen de su malestar se remontaba a 1511, cuando siendo fraile agustino fue enviado a Roma y comprobó *in situ* el comportamiento impuro del prelado romano. Para Lutero la esencia del cristianismo no se encuentra en la organización

²³¹ Delumeau, J. (1967): *La Reforma*. Ed. Nueva Clio, Barcelona.

²³² Atkinson, J. (1980): *Lutero y el nacimiento del protestantismo*. Madrid: Alianza Editorial.

encabezada por el Papa, sino en la comunicación directa de cada persona con Dios. Fue por supuesto excomulgado en 1520 y encarcelado. Federico III de Sajonia (1463-1525), también llamado Federico el Sabio, protegió a Lutero tras la *Dieta de Wörms*²³³ en 1521, y aunque siempre actuó desde un segundo plano, fue un leal protector de la Reforma. A pesar de que él mismo seguía imbuido de una piedad medieval tardía, siempre reconoció la necesidad de reformar la Iglesia.

Philipp Melanchthon (1497-1560) conocido como “el maestro de Alemania”, fue uno de los mejores exponentes del humanismo germano. Hombre de grandes dotes intelectuales y de sólida formación teológica, conocedor del griego y hebreo, ocupó una posición clave en el conflicto religioso de la época, defendiendo siempre posiciones moderadas. Sería superado por el radicalismo del enfrentamiento.

Thomas Müntzer (1489-1525) fue uno de los líderes de este movimiento. Rompe violentamente con su maestro Lutero y se situará en la línea de otros movimientos generados en la Reforma. Por su parte, Ulrico Zwinglio (1484-1531) líder de la reforma protestante suiza y fundador de la Iglesia Reformada Suiza, fue exponente de la *Reforma Urbana* que más adelante comentaremos. Hizo un planteamiento radical de aspectos esenciales de la teología protestante, llegando a negar, frente a católicos y luteranos, la presencia de Cristo en la Eucaristía.

Juan Calvino (1509-1564)²³⁴ es el último de los grandes reformadores del XVI. Su mensaje es más sólido y claro, y quizás también más radical. En 1541, como seguidor de Lutero, Calvino es proclamado director religioso de la ciudad suiza de Ginebra, que, a cambio de ayuda militar desde Berna, se había convertido al protestantismo. Calvino fue quien proporcionó a la Reforma una base teológica coherente y una estructura eclesiástica más disciplinada y organizada. Con él la Reforma se convirtió verdaderamente en Iglesia, que dio origen a la religión calvinista en ciertos lugares de Alemania, la religión puritana en Inglaterra, la presbiteriana en Escocia y América, la iglesia reformada en Países Bajos y los hugonotes en Francia. Calvino llevó a sus últimas consecuencias el principio reformado básico de la *sola scriptura*.

El rencor entre ambos bandos se aprecia en esta grotesca caricatura de Calvino, obra del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). El retrato manierista de Calvino se

²³³ Delumeau, J. (1967): *La Reforma*. Op. cit.

²³⁴ Stepanek, S. (1987): *John Calvin*, Chelsea House Publishers.

descompone en formas que son objetos con nombres: una carcasa de pollo, mano de mortero, una cola de pescado, legajos escritos, objetos que se descomponen en formas que no significan nada. Es una muestra de cómo Arcimboldo convierte la pintura en un instrumento de doble articulación o sentido.



Figura 3.2. Arcimboldo (1566): *La cabeza del Jurista (Calvino)*, óleo sobre lienzo.

Fuente: Museo Nacional de Estocolmo, Suecia.

3.2.4.2. EL CONCILIO DE TRENTO Y LA REFORMA CATÓLICA EN UNA PERSPECTIVA

En el presente apartado vamos a realizar simplemente una aproximación al contexto del Concilio de Trento y la Reforma Católica como contexto histórico de la biografía del

músico Giulio Caccini. El realizar un repaso exhaustivo a este profundo tema no es el propósito de esta tesis y excede de nuestros objetivos.

El pontificado de Clemente VII (1478-1534, Papa entre 1523 y 1534) marcó el preámbulo de la Reforma católica –la Contrarreforma. Los intentos por reformar y corregir los males de la iglesia católica habían comenzado mucho antes del Concilio de Trento. De hecho, es prácticamente una constante histórica esta inquietud. Una de las corrientes más importantes de la Baja Edad Media es la llamada *devotio moderna*. Cuenta con unos elementos que no nos resultan extraños, como el misticismo, es decir, la búsqueda de una relación más íntima y personal con Dios. Al amparo de esta nueva religiosidad, el cardenal Cisneros (1436-1517) emprendió en España un profundo proceso de Reforma. Bien es cierto que Cisneros opta por una postura menos teológica, sino que lo hace más bien desde una perspectiva disciplinaria en la que trata de cortar de raíz los comportamientos inmorales que caracterizaban a la Iglesia española y lo hizo con tal presteza, eficacia y diligencia que obtuvo un buen resultado²³⁵.

Acompañan a estos elementos el desarrollo de ciertas órdenes religiosas del siglo XIII, como los dominicos o franciscanos, que cuentan con una gran observancia de las reglas. Por eso mismo se las conoce como órdenes observantes, frente a aquellas órdenes laxas conventuales que no tenían ese rigor en su comportamiento. Otras muchas órdenes surgen en el período previo a la Contrarreforma, como las ursulinas o los escolapios que buscan una renovación espiritual a través de una estricta observancia de las normas. De entre todas las órdenes religiosas aquella que más se identifica con la Contrarreforma es la de la Compañía de Jesús. San Ignacio de Loyola (1491-1556) tuvo una revelación que lo condujo a la fundación de la Compañía. Sus méritos más destacados se asocian a esa espiritualidad reformada en la que desarrolla los famosos ejercicios espirituales que constituyen períodos de reflexión que son impuestos por la orden religiosa a sus adeptos. A esta fortaleza espiritual depurada se une la vocación de la vida activa, puesto que su fundador Ignacio era un militar, así son “auténticos soldados de Cristo”, y los jesuitas se caracterizan por una estructura interna jerárquica muy eficaz y casi militar a la hora de llevar a cabo sus propósitos. La Compañía de Jesús resultó revolucionaria en más de un aspecto. Lo era por su vocación comentada de vida *activa* y de inserción en el mundo frente al ideal de retiro monástico de las otras órdenes. También por el especial énfasis que daba a la preparación intelectual y moral

²³⁵ Thompson, I.A.A. (1981): *Guerra y Decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*. Ed. Crítica, Barcelona.

de sus miembros, así como por el voto de obediencia al Papa en vez de a los obispos, lo que supone para ellos una enorme autonomía que no era del agrado del resto de las órdenes.



Mapa 3.6. Mapa: Difusión de la Contrarreforma.

Fuente: *Atlas Histórico Mundial* de Georges Duby²³⁶

3.2.4.3. CONFLICTOS CONFESIONALES Y PROGRESOS DE LA INTOLERANCIA.

Vamos a abordar a continuación los enfrentamientos entre iglesias, la aculturación de las masas y la crisis del humanismo. El siglo XVI es un periodo de cambio que afecta a todos los ámbitos de la vida: social, político, religioso. Ya en la Baja Edad Media se vivieron

²³⁶ Duby, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, Editorial Larousse, Barcelona, p.164

periodos de cambio. Es decir, el cambio religioso se puede anticipar a los siglos pretéritos. Había una necesidad de una nueva forma de vivir la religión. La Contrarreforma no sería tan solo una respuesta. Por lo tanto, se puede afirmar que tanto la Reforma como la Contrarreforma son respuestas ante una misma preocupación identificada con la renovación. Llegados a estos términos nos preguntamos: ¿Cuáles fueron los orígenes de la Reforma? Las auténticas causas, según los autores, son de carácter espiritual. Los reformistas serían quienes desarrollaron ideas acerca de la fe y como alcanzar la salvación. Para otros fue una reacción ante los abusos de la Iglesia cristiana que había caído en una degeneración. En tercer lugar, se habla de la revolución capitalista ante los precios de la Iglesia, ya que el capitalismo necesita un marco diferente al tradicional. Una cuarta serían los intereses materiales de campesinos y artesanos que están viviendo un proceso de cambio, que se sitúan del lado de una reforma que a veces llegó a generar revoluciones²³⁷.

Los grupos mejor formados tenían una forma de vivir la religión diferente a la de los campesinos, artesanos, etc. Es cierto que la Reforma fue aceptada por los propios campesinos, de modo que desbarató la tesis de que la Reforma estuvo hecha por los intelectuales.

La quintaesencia de la reforma protestante es la justificación por la fe, el sacerdocio universal y la supremacía de la Biblia. Estos aspectos se superponen a una cultura religiosa popular. En el ámbito campesino, la religiosidad popular convive con elementos tradicionales mágicos, animistas, paganos. Y los milagros fueron aprovechados por la Iglesia con fines pastorales; fueron importantes y eran habituales las interpretaciones mágicas: los cristianos asumen milagros como propios. La eucaristía sería el elemento mágico de la ceremonia religiosa. Se basa en el principio de la transubstanciación (el pan y el vino se transforman en el cuerpo y sangre de Jesús, el símbolo del sacrificio de Jesús). La hostia consagrada favorecía la sanación de los enfermos en algunos casos. El bautismo sería utilizado como forma de sanar enfermos, Se los bautizaba y pensaban que era bueno para salvarlos, al igual que con la donación de bienes para la salvación del alma. La ambigua relación de la iglesia católica con estas prácticas se explica por los beneficios que la iglesia cristiana obtenía de ello.

Estaban muy presentes el pecado, la recompensa de la salvación y el castigo eterno. Sin embargo, es evidente que la Iglesia mostrará signos evidentes de flaqueza, serios problemas (los pecados de la carne, etc). Ante esta situación recurren a la figura de los interceptores, elementos intermedios entre el pecado y la salvación, papel que representa la

²³⁷ Cantimori, D. (1984): *Humanismo y religiones en el Renacimiento*. Ed. Península, Barcelona.

Virgen María y cuyo culto se desarrollará en el siglo XVI, junto con el culto a los santos. Respecto a los sacramentos, los fieles no participaban muchos de ellos antes de la Reforma. Además, el tema de la confesión era complejo. Tenía una parte individual donde se exponía el pecado ante el sacerdote y este “sancionaba” imponiendo una penitencia, y de esta forma se conseguía la salvación por esa falta. La relación entre pecado y penitencia no es siempre clara; el pecador no siempre se siente salvado. Este problema es frecuente en grupos que tienen una concepción del hombre pesimista.

La debilidad de la Iglesia es aprovechada por los laicos para su control y dominio. Las comunidades urbanas asumen el control moral de sus ciudadanos: en la mentalidad medieval la ciudad formaba un *corpus*, los representantes tenían autoridad moral sobre los miembros de la comunidad. Tanto los reyes como los príncipes desarrollaron estrategias para controlar a las iglesias. Lutero reconoce que la Iglesia no se hubiera visto libre de la reforma ni con todo el rigor moral. Para él, los problemas iban más allá de la simonía y el nicolaísmo.

¿Puede el hombre salvarse previo pago de un documento? Según Lutero no; el pecado no puede ser pagado. Además, si el confesor te ha perdonado para qué pagar por lo que ya está pagado. Lutero dice de una forma más abierta que el Papa no podía perdonar pues eso estaba en manos de Dios, y de ese modo privaba a la Iglesia de una de sus formas de financiación más importantes. Y además no era de justicia lo que ocurría hasta entonces, que los ricos siempre tuvieran más posibilidades de salvarse que los pobres.

Negada pues la posibilidad de pagar las indulgencias, según Lutero se podría alcanzar la salvación acercándose a Dios a través de una progresiva depuración/liberación de nuestra persona que consiste en la penitencia, en llevar una vida austera, la oración y con la meditación. Esta visión sería mucho más íntima y personal que lo habido hasta entonces. Lutero plantea la llamada justificación por la fe. El pecado original corrompe la naturaleza humana, dándose la incapacidad por hacer el bien; todos los actos de un hombre se corrompen por su forma natural de hacer el mal. La fe es la única que puede justificar al hombre y necesariamente el hombre con fe desarrolla o hace obras que justifican esta fe. Puede decirse que el hombre con fe no puede engañarse; las personas con fe se comportan de forma que la bondad de los actos es inherente en ellos.

El hombre ha de tener una conciencia permanente de pecado y esta conciencia es la vía hacia la salvación. La fe básicamente es un don gratuito de Dios, algo que uno recibe con independencia de su comportamiento. La labor de los sacerdotes, por lo tanto, no tendría valor

alguno. Este sacerdocio universal es uno de los principios protestantes; no es necesaria la presencia de sacerdotes.

Consecuentemente se empieza a cuestionar el asunto de los sacramentos. Finalmente, Lutero dice que de los 7 sacramentos de la Iglesia solamente serían válidos el bautismo y la eucaristía. No obstante, según Lutero el bautismo no borra el pecado original. De esta corriente surgirán los anabaptistas. En el caso de la eucaristía, cuando el fiel participa de este sacramento, lo que hace es literalmente ingerir el cuerpo y sangre de Jesús y de ese modo renueva su compromiso con la fe. Por lo tanto, cambia la transustanciación de la eucaristía por la consubstanciación.

Cuando el fiel renueva y conmemora los votos de compromiso con la fe, es algo simbólico. Lo que hace Lutero es desvincular este pensamiento mágico o místico. Para Lutero se debe liberar a la eucaristía del aspecto mágico y reducirlo a un compromiso del creyente. Posteriormente veremos las consecuencias de estos argumentos, ya que si aceptas los primeros debes aceptarlos todos.

El fraile dominico Johann Maier von Eck (1468-1543) fue un escolástico y teólogo germano defensor del catolicismo durante la reforma protestante. En 1519, Eck imparte en Leipzig un temible discurso y se enfrenta a Lutero tratando de que se retracte. En un principio acorraló a Lutero haciéndole reconocer asuntos que no pensaba reconocer.

A Lutero lo apoyarán estudiantes, humanistas, sectores del pueblo alemán que estaban oprimidos y veían en las ideas de Lutero una propuesta diferente. Una de las principales razones por la que los príncipes regionales tendieron a adoptar la nueva religión fue que les permitió confiscar las tierras monásticas y reducir la autoridad que tenía la Iglesia. Por otra parte, los ciudadanos y campesinos alemanes y escandinavos identificaron más el luteranismo con los ideales de la clase trabajadora y clase media.

Después de que Lutero se reuniera con el Papa, se le da la oportunidad de retractarse. Al no hacerlo, finalmente se da el edicto por el que se le condena a muerte por hereje. La *Dieta de Worms* supone la condena no solo del poder eclesiástico sino también del poder civil. Él pudo escapar de la ciudad gracias a un salvoconducto que le permitió huir.

Empiezan a aparecer conflictos. El primer conflicto se dio en Wittenberg. Se impone la misa en alemán, y se desarrolla una violenta iconoclastia; por una revuelta popular se destruyen imágenes. La reacción de Lutero fue bastante conservadora.

Otro conflicto fue la guerra de los campesinos. Este movimiento de los campesinos incluye realmente a muchos grupos sociales; no solo son campesinos sino también las clases

bajas urbanas. Y no solo afectó al campo, sino también a las ciudades. La zona más afectada fue el sur de Alemania. Rechazan la servidumbre, y hablan del deseo de libertad.

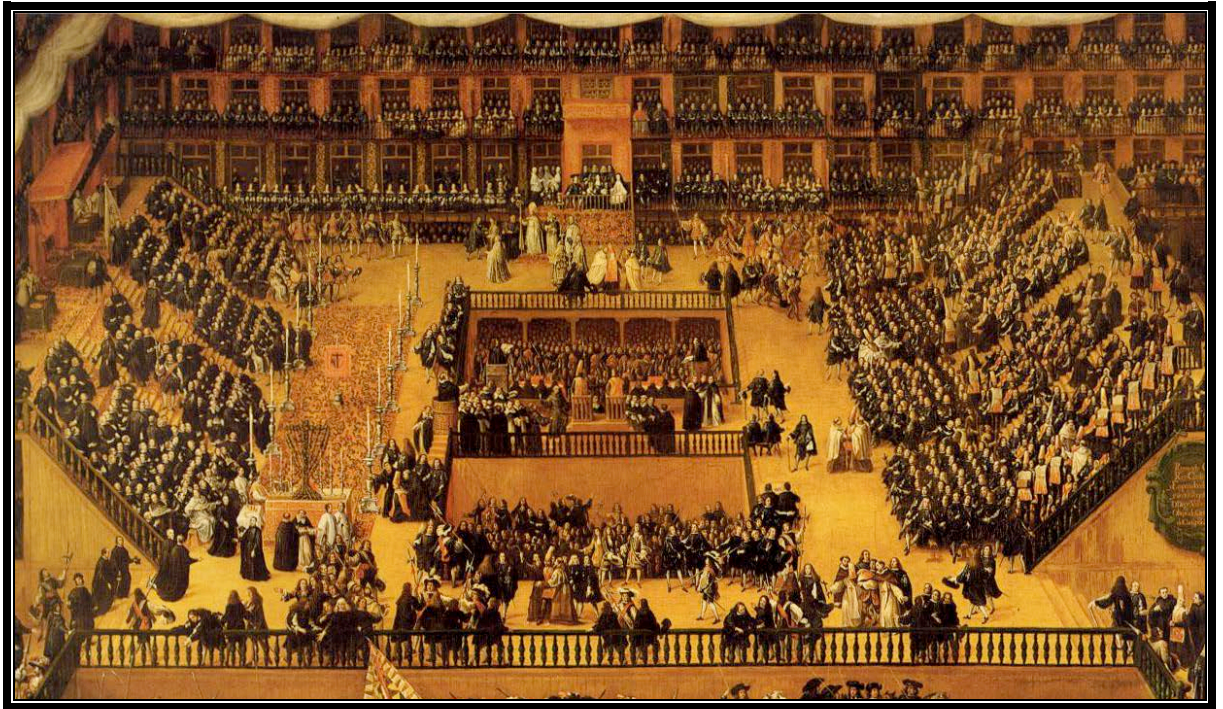


Figura 3.3. Rizzi, F. (1683): Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, óleo sobre lienzo.

Fuente: Museo del Prado, Madrid.

Vamos a poner otros ejemplos de aculturación, entendida como proceso de recepción de otra cultura o religión y de adaptación a ella, con pérdida de la cultura o religión propia. En el cuadro del pintor barroco español Francisco Ricci (1614-1685) que acabamos de contemplar, se representa un *auto de fe* celebrado en 1680 en la Plaza Mayor²³⁸ de Madrid ante la Corte. La matanza de San Bartolomé tiene su inicio en la fallida tentativa de asesinato de Gaspard de Coligny (1519-1572), noble francés, político y militar, líder del partido hugonote durante las guerras de religión en Francia. En Flandes el conflicto adquiere un doble carácter político. Soldados españoles en el saco de Antorff. Y lamentable fue el asunto de la brujería en países como Alemania o Inglaterra, donde alcanzó unas proporciones monumentales; miles de supuestos “brujos” y “brujas” fueron ejecutados/quemados.

Podemos también hablar de una Reforma urbana porque las ciudades fueron realmente las impulsoras de la Reforma. A pesar de las revueltas campesinas, los avances los logra la

²³⁸ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/auto-de-fe-en-la-plaza-mayor-de-madrid/8d92af03-3183-473a-9997-d9cbf2557462> Consultado el 13 de febrero de 2017.

sociedad urbana. Sucede en la ciudad porque era un lugar de libertad en el que el humanismo y la crítica ocupaban un lugar importante. Es decir, existen en la ciudad los medios para poder añadir a la Reforma un carácter más sólido y reflexivo. Los aires de libertad que aporta Lutero son bien aceptados por las clases medias y trabajadoras, como hemos comentado.

Zwunglio se enfrenta a Lutero por el hecho de que la comunidad urbana pudiera ser o no una comunidad espiritual. La tradición medieval que conocemos habla de la ciudad como una comunidad. El ciudadano sería un representante de la comunidad civil pero también es miembro de una comunidad eclesiástica y esta cuestión derivará en la idea de que las autoridades civiles y religiosas han de estar unidas²³⁹.

Calvino era un hombre con una formación académica sólida, un respetado teólogo. Se convirtió en una especie de intérprete de los textos sagrados. Ginebra, la ciudad que lo acoge, estaba formada por un consejo de magistrados cuyo objetivo era desligarse de la tutela que sobre ellos ejercía el ducado de Saboya. Otro factor que ayuda a su posición es la animadversión de Ginebra contra su obispo. Por lo tanto, la hostilidad contra dicho obispo pasa a ser una hostilidad contra la institución eclesiástica. Ginebra abraza la Reforma y el consejo asume los aspectos tanto civiles como religiosos. Se da entonces una situación de equilibrio entre lo político y lo religioso. Cuando marcha a la ciudad de Estrasburgo termina de perfeccionar su teoría religiosa y escribe su obra.

La ciudad de Ginebra durante este periodo padece conflictos civiles y se reclama la vuelta de Calvino, por representar tanto el orden como el prestigio. Es entonces cuando comienza su proyecto que puede identificarse como el ideal de la ciudad-Iglesia; la “nueva Jerusalén”. En esa comunidad la religión domina sobre la vida social, pues la comunidad vive de acuerdo con las enseñanzas religiosas.

Así, Calvino logra una Iglesia sólida fundada sobre una base con cuatro pilares. En primer lugar, en la base estarían los ministros o pastores, aquellos que controlan las conductas que no se adecuan a los mandatos de la ley divina y las reprimen. Serían como los brazos de control. Por otro lado, está el consistorio, una especie de órgano colectivo formado por 12 delegados encargados del control de los pastores, así como de la educación y disciplina. Una tercera instancia serían los diáconos, los responsables del socorro y la asistencia social a los más pobres. Finalmente están los doctores, que serían los exegetas, los formadores de los pastores y de los políticos, en definitiva, el grupo de teólogos e intelectuales que controlaban la organización.

²³⁹ Delumeau, J. (1967): *La Reforma*. Ed. Nueva Clio, Barcelona.

Calvino solamente acepta a los que están a su favor; aquellos que no estaban considerados puros eran eliminados de los cargos políticos. Las teorías que ellos creían heréticas también eran castigadas. Puede decirse que Ginebra no evoluciona ni mejor ni peor que el resto de ciudades suizas.

3.2.4.4. EXTENSIÓN DE LA REFORMA POR EL RESTO DE EUROPA.

FRANCIA

Dado que Calvino era francés, tuvo cierta atención al cuidado que para él merecían los franceses. La extensión del calvinismo inicialmente se produce por las zonas del nordeste de Francia, y luego llega hasta la Normandía y Bretaña, es decir, la zona norte de Francia. El éxito se debe a que el calvinismo ofrecía claridad y coherencia, mientras que el luteranismo tenía un programa menos sólido, con menos control sobre la perspectiva moral y religiosa de la población. Por otra parte, la aristocracia francesa vio en el calvinismo la oportunidad de unir la disidencia política a la disidencia religiosa, quedando la política y la religión muy unidas. Los hugonotes, nombre otorgado a los protestantes franceses de doctrina calvinista en las guerras de religión, se caracterizan por su eficacia y presentan una batalla bastante sólida respecto a los católicos.

PAISES BAJOS

El luteranismo triunfó de forma muy temprana. En los Países Bajos hay una problemática reivindicativa de autonomía frente al poder de Carlos V. Inicialmente, Carlos V tenía una postura abierta y humanista, pero cuando es consciente del peligro que supone para su autoridad la disidencia religiosa cambia drásticamente su política. De hecho, advierte a Felipe II en sus cartas que debe fortalecer a la Iglesia católica. En los Países Bajos tuvieron especial relevancia los anabaptistas que eran muy violentos y radicales, y por lo tanto rechazados tanto por católicos como por luteranos. Fueron reprimidos de manera exitosa y sustituidos por los calvinistas. En ese momento el calvinismo se convierte en un enemigo para el gobierno de Felipe II.

INGLATERRA

La figura de Enrique VIII suele interpretarse como la de un hombre frívolo y sin escrúpulos. Pero se trataba de un hombre culto con unos escritos teológicos muy profundos.

En definitiva, no puede dudarse de su capacidad intelectual. Por lo tanto, la cuestión religiosa en Inglaterra es bastante compleja. El hecho de que Catalina de Castilla no pudiera tener en su descendencia un hijo varón suponía un gran conflicto, y en cierto modo para Enrique VIII era una necesidad política. Por otra parte, en Inglaterra los precedentes reformistas habían sido muy importantes y como país siempre se había sentido diferente en el sentido de que tenían asumido de forma muy sólida su espíritu reformista; la autoridad que ejercía el rey sobre la Iglesia era muy importante. En cuanto al Papado, era una institución desprestigiada tanto en Inglaterra como en el resto de Europa. Otro problema que se plantea en Inglaterra se asocia a la debilidad financiera del gobierno de Enrique VIII, que pretende apropiarse de las rentas eclesiásticas. Esto generó importantes críticas por parte de Tomás Moro o el obispo Fisher. La respuesta por parte de Enrique VIII fue tajante: su ejecución. El obispo Thomas Cromwell (1485-1540), tiene el papel de desarrollar la Iglesia anglicana y la inclina del lado del luteranismo. No obstante, la Iglesia anglicana siempre se balancea entre el catolicismo y el luteranismo, apoyando una serie de sacramentos. En tiempos de Isabel I (1533-1603) se vuelve al protestantismo. En el seno del anglicanismo surgen protestas: los puritanos, que entorpecen la política inglesa y finalmente son expulsados.

ESCOCIA

Se convierte rápidamente a la Reforma y John Knox (1514-1572) convierte el luteranismo inicial en el calvinismo, que posteriormente él mismo modificará hasta llegar al presbiterianismo que llega a las colonias americanas. Los escoceses defienden una Iglesia nacional. Para los presbiterianos era importante que hubiese un consejo de ancianos elegidos democráticamente y esto se acomoda muy bien a los padres fundadores en Estados Unidos, porque las decisiones que se toman son mucho más sólidas, aunque la gestión sea más compleja.

Como conclusión a estos apartados, comentaremos que los continuos conflictos religiosos de la reforma y contrarreforma y políticos en pro del absolutismo, trajeron como consecuencia una fuerte depresión económica en el continente, amén de las terribles epidemias de peste que sufrió Europa, las hambrunas y las inclemencias climáticas de la época. A estos hechos hay que añadir el gran padecimiento humano que supuso el *modus operandi* de la tortura en los tribunales de la santa inquisición y la caza de brujas de la Iglesia Católica.

CAPÍTULO IV. GIULIO CACCINI Y SU ESCENARIO

4.1. CONTEXTO GEOGRÁFICO.

El contexto geográfico en el que se desarrolló nuestro compositor fue principalmente en la península itálica de los siglos XVI y XVII. Y, como argumentan los musicólogos Grout y Palisca²⁴⁰, desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVIII, será la nación musicalmente más influyente de Europa. Metternich, político austriaco del siglo XIX, en lugar de “nación” refiriéndose a Italia, la denominó “una expresión geográfica”, y es que realmente debiéramos decir región en lugar de nación: en aquella época culturalmente gloriosa, Italia estaba dividida en regiones gobernadas por los estados Pontificios, España, Austria y media docena de estados independientes, recelosos unos de otros, y que para preservar sus derechos y libertades, programaban alianzas con otras potencias europeas en pro de su seguridad.

A pesar de esta desmembración del territorio que conocemos hoy por Italia, estaba muy bien poblada, gozaba de una próspera agricultura, una industria pañera y sedera puntera en Europa, junto con un poderoso comercio y una importante banca genovesa que se situaba en el mismo nivel que la alemana²⁴¹. La paz de Lodi²⁴², a la que hemos hecho referencia en el anterior capítulo²⁴³, había dado un periodo de calma, favoreciendo la prosperidad y el florecimiento artístico. Y ciertamente fue aquella una época culturalmente admirable, que supo irradiar luz a toda Europa. Florencia brilló como ninguna otra ciudad a comienzos del siglo XVII. Roma fue la cuna de la música sacra, además de cultivarse allí la música instrumental, la cantata y la ópera. La ciudad-estado de Venecia fue otro foco musical de primer orden mundial en el siglo XVII y lo mismo aconteció en Nápoles, especialmente en el siglo XVIII. El norte de Italia y Bolonia destacaron especialmente por el cultivo de la música instrumental.

²⁴⁰ Grout y Palisca, D. y C. (2003): *Historia de la música occidental*, I vol., Alianza Música, Madrid, p. 354 y 355.

²⁴¹ Floristan, A.: “Pluralidad de Formas Políticas en Europa”, Colás Latorre, G. Universidad de Zaragoza. *Historia Moderna Universal*, op.cit., p.155.

²⁴² La Paz de Lodi en Artehistoria: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/la-paz-de-lodi> Consultado el 14 de enero de 2017.

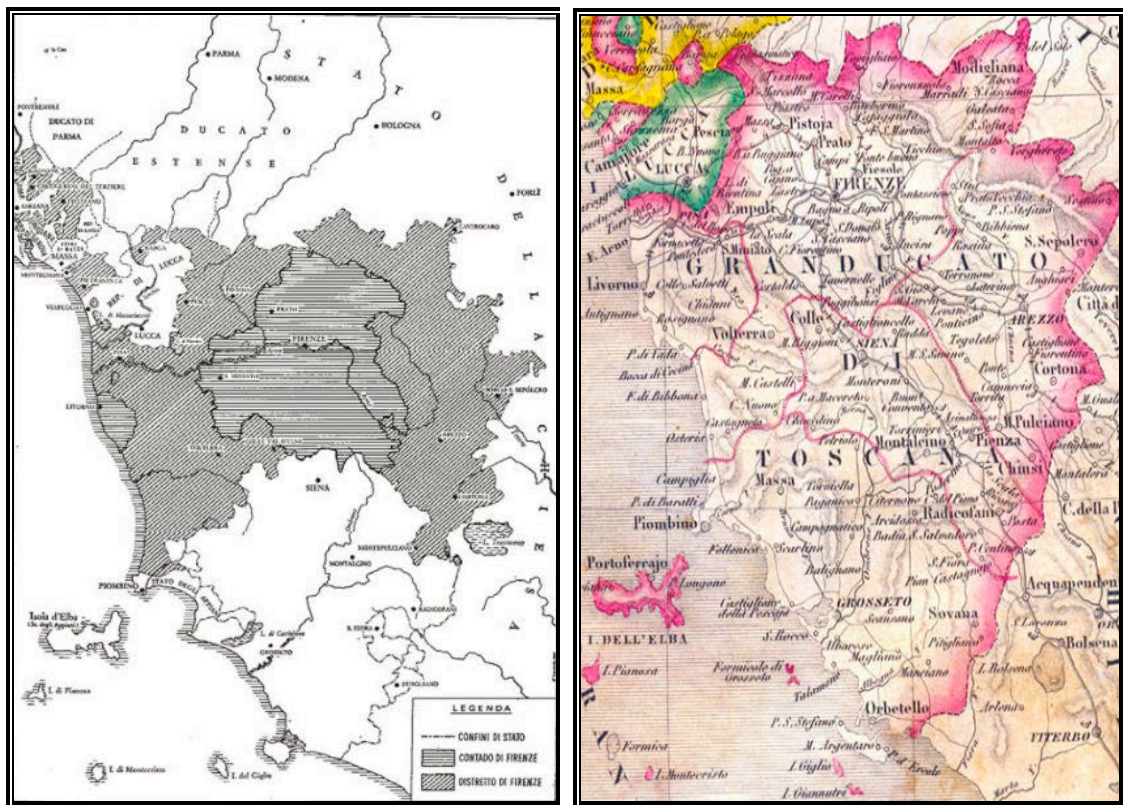
²⁴³ Ver en el capítulo III de la presente investigación la figura 3.1. Mapa *La Paz de Lodi*



Mapa 4.1. Italia en 1559-1796. Fuente: *Historia de Italia* de Ch.Duggan.²⁴⁴

²⁴⁴ Duggan, Ch. (1996): *Historia de Italia*, Cambridge, p. 28. Como vemos en el mapa, la península itálica contaba con unos veinte estados que se agrupaban en repúblicas como Florencia, Génova, Venecia, Siena, etc., ducados como Saboya, Milán, Mantua, Ferrara, Mirándola, etc., y marquesados como Monferrato, Messina y Saluzzo. Había algunos estados que eran muy pequeños como Trento, Asti y Guastalla. Realmente solo tenían una verdadera entidad política y territorial los Estados Pontificios, Milán, Venecia, Florencia y Nápoles. Y todos los estados que acabamos de mencionar, a excepción de Florencia, eran dirigidos por un príncipe que descendía normalmente de un *condottieri*, que tras guerras entre familias y/o territorios vecinos había impuesto su autoridad. Es el caso de Sforza en Milán, Este en Ferrara y Malatesta en Rímini. Esta disgregación de la

Caccini también viajó a Francia, invitado por la corte parisina. El país galo no pudo escapar a la esplendorosa influencia italiana, a pesar de tener su propio estilo distintivo nacional. Pero será doce años más tarde de la muerte de Caccini, a partir de 1630, cuando se opone totalmente a recibir cualquier tipo de influencia musical de países limítrofes para delimitar su propio estilo nacional. Y es curioso que el compositor cuyas obras mejor definen el denominado estilo francés sea Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Se da la casualidad de que este compositor nació en Florencia, capital de la Toscana y ciudad en la que pasaría la mayor parte de sus días nuestro compositor Giulio Caccini. Así Lully también estudió música en la escuela florentina, pero emigró definitivamente a Francia a la edad de 13 años, contratado por un aristócrata que quería practicar el idioma italiano.



Mapa 4.2. izquierda: La Toscana en el siglo XVI, según Giorgio Spini.

Fuente: *Breve Historia de los Medici*, de Eladio Romero²⁴⁵

Mapa 4.3. derecha: Gran ducado de Toscana en 1843. Sus límites geográficos apenas habían variado respecto a 1600. Fuente: *Breve Historia de los Medici*, de Eladio Romero²⁴⁶

península haría que fuera codiciada por las grandes potencias europeas, especialmente por los monarcas Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico y Francisco I de Francia.

²⁴⁵ Romero, E. (2015): *Breve Historia de los Medici*, Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid, p. 119

²⁴⁶ *Ibidem*, pág. 337

Fue en la ciudad de Florencia donde la familia Medici supo hacer frente, con la audacia propia de grandes banqueros que eran, a esa inestabilidad social que reinaba soterradamente en la península itálica. Sus reformas dieron fuerza y continuidad a su gobierno e hicieron de Florencia una de las repúblicas más poderosas. Nos preguntaremos seguramente: ¿Cómo lo consiguieron? Desde luego tuvieron sus estrategias como hombres de negocios. La elección, que en principio era por sorteo, la sustituyeron por una junta que se seleccionaba previamente. Esta estrategia permitió que la magistratura suprema o *Signoria* como la denominaban ellos, estuviera siempre en las manos de los Medici, ya que estaba constituida por amigos de la familia.

Florencia vivió momentos de auténtico esplendor con los Grandes Duques Cosme de Medici (1443-1464)²⁴⁷ y Lorenzo el Magnífico (1469-1492)²⁴⁸. En esta época dorada se creó la Academia neoplatónica que presidiría Marsilio Ficino (1433-1499)²⁴⁹. En este entorno se desarrollaría un humanismo cívico para salvaguardar las libertades republicanas de la ciudad florentina. En 1480 se instituye el Consejo de los Setenta. En este consejo era elegida la junta encargada de los asuntos exteriores y hacienda. Estas reformas sirvieron para aumentar el control y poder de la familia. Sin embargo, en 1494 los valores humanistas que defendía la Academia no sirvieron para nada ante la invasión del rey de Francia, Carlos VIII (1470-1498).

Finalmente, apuntaremos que el gobierno de los Medici fue aceptado por la gran mayoría de ciudadanos y tuvo una prosperidad económica y artística sin parangón debido al mecenazgo que ejercieron. En resumen, la sabiduría política de esta familia de banqueros hizo de Florencia una república respetada y con presencia en el resto de asuntos de Italia²⁵⁰.

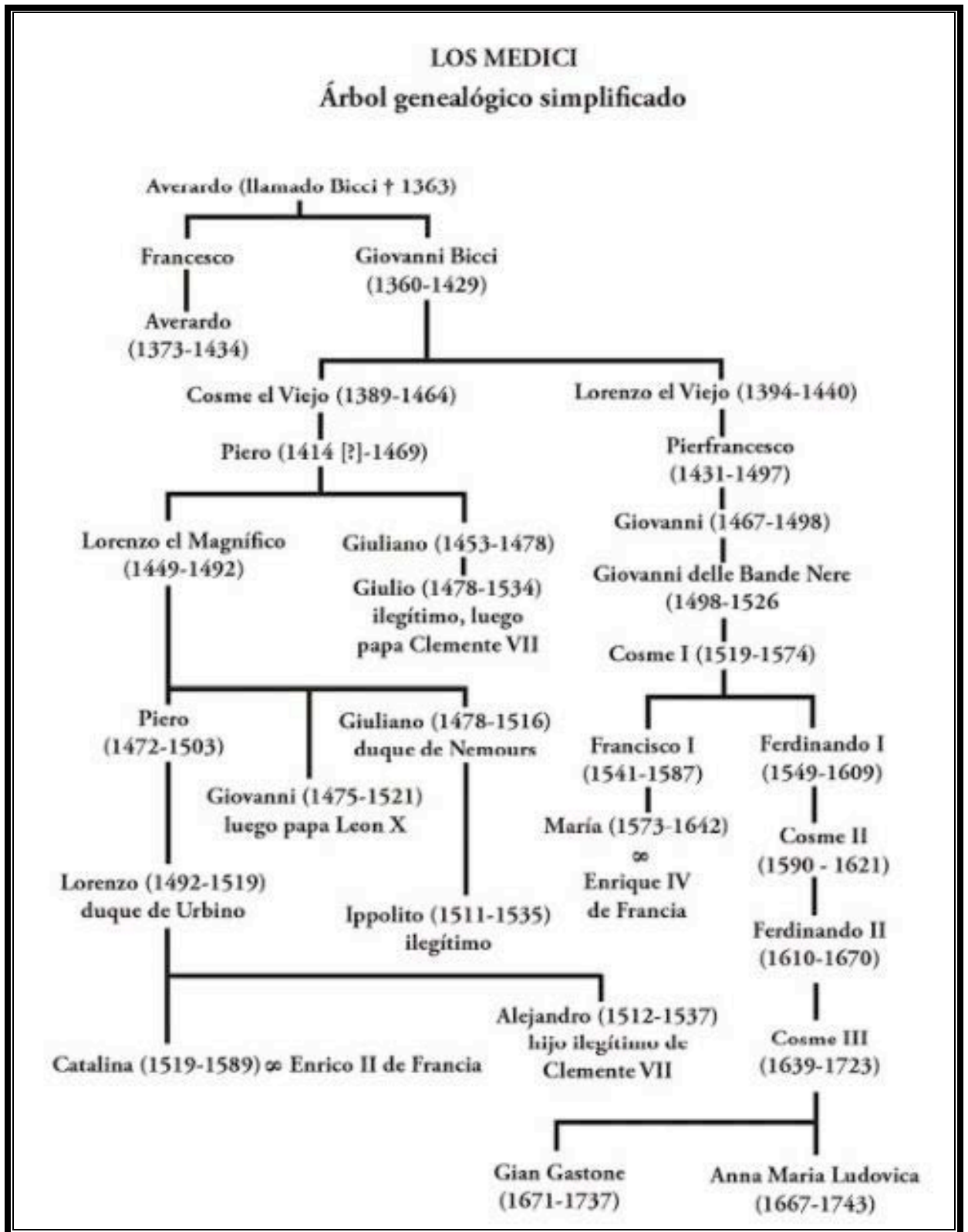
A continuación, adjuntamos un árbol genealógico de la familia Medici para un mejor seguimiento de los personajes que aparecerán a continuación en la biografía de Giulio Caccini.

²⁴⁷ Romero García, E. (2015): *Breve historia de los Medici*. Nowtilus, Madrid, p. 34

²⁴⁸ Kent, F.W. (2006): *Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence*, JHU Press, USA, p. 248.

²⁴⁹ Ficino, M. (2009). *Cartas de Marsilio Ficino. Volumen I*. Escuela de Filosofía Práctica & José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.

²⁵⁰ Floristan, A.: *Historia Moderna Universal*, op.cit., p.157.



Cuadro 4.1. Arbol genealógico de la familia Medici traducido.

Fuente: *Florence and the Medici*, de Hale²⁵¹.

²⁵¹ Hale, J.R.(1980): *Florence and the Medici. The Pattern of Control*, ed. Mursia, Milán, p.6.

4.2. PRECOZ ADIESTRAMIENTO EN ROMA Y PRIMEROS AÑOS EN FLORENCIA.

Giulio Caccini, artista polifacético renacentista -compositor, cantante, profesor de música, teórico y tañedor de varios instrumentos (laúd, viola y arpa)- apodado *el Romano* por su origen o llamado incluso Giulio Romano en algunas publicaciones como en *Le Nuove Musiche*, nace el 8 de octubre de 1651²⁵² en Roma, en el seno de una familia humilde.

Su padre, Michelangelo Caccini, era un activo carpintero y comerciante originario de la pequeña ciudad de Montopoli in Val d'Arno, localizada entre Florencia y Pisa (actualmente provincia de Pisa) que al trasladarse a vivir a Roma procuró legar a sus hijos la mejor formación en las artes. Giulio Caccini tuvo un hermano mayor, Orazio Caccini (1548-1585)²⁵³, también músico, que se formó en la Capilla de Santa Maria Maggiore, donde llegaría a ser Maestro de Capilla y dejó como legado más importante un libro de madrigales y canciones a 5 voces, publicado en Venecia en 1585²⁵⁴.

Su hermano menor, Giovanni Battista Caccini (1556-1613)²⁵⁵ fue un famoso escultor y arquitecto. Sus obras más emblemáticas fueron quizás el ciborio de la Iglesia del Santo Spirito de Florencia, la escultura de Carlos V coronado por el Papa Clemente VII situada en el salón del Cinquecento del Palazzo Vecchio, estatuas alegóricas de las Estaciones y Júpiter en el jardín de Bóboli y el busto de Cosimo I de Medici que se encuentra actualmente en el Castillo de Varsovia.

Se desconoce el nombre de la madre, ya que no consta en las actas bautismales ni en ningún otro documento consultado. Sin embargo, tenemos constancia a través de estas actas

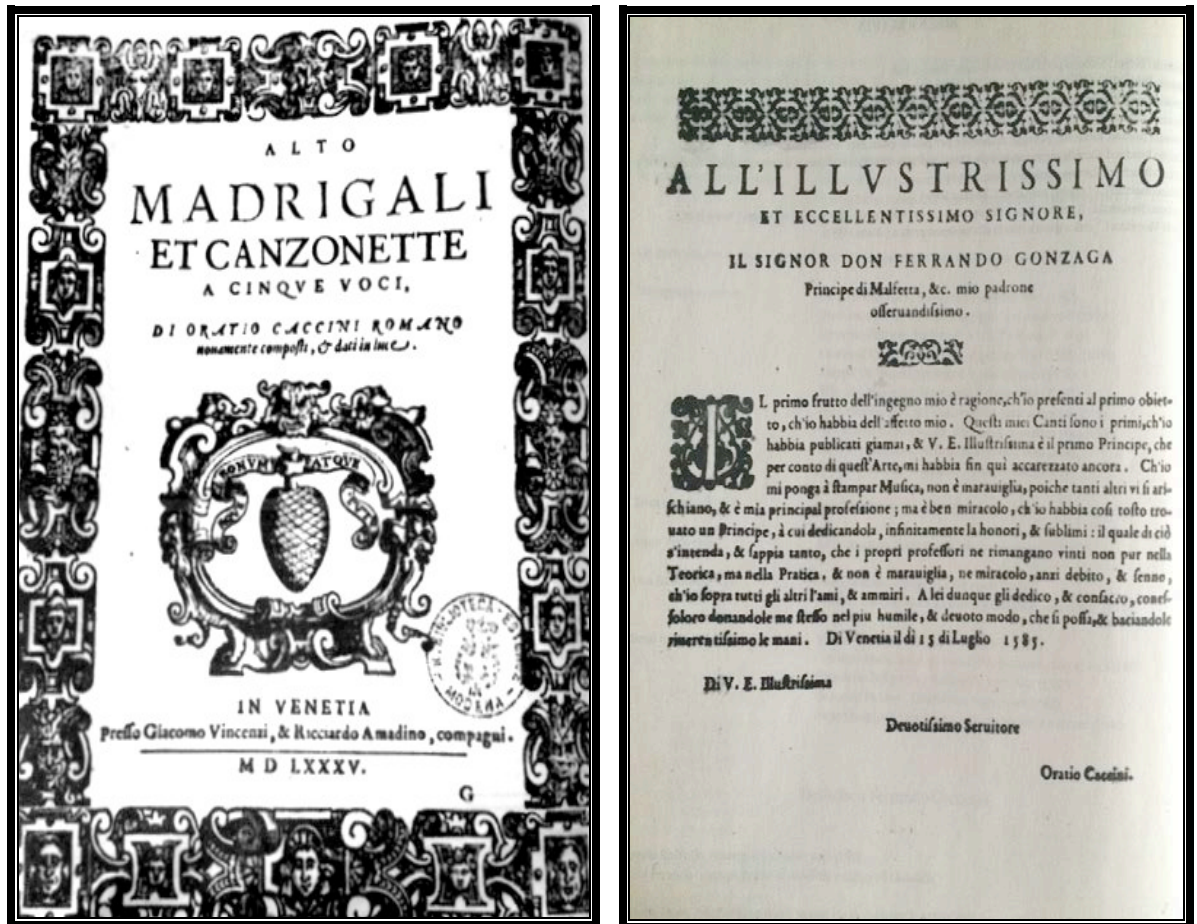
²⁵² Carter, T. y Hitchcock, H.W.: *Caccini: Giulio Romano Caccini*, Grove Music Online ed. L. Macy. The New Grove (1980) da Rome 1545 o Tivoli con ? como el año de nacimiento; el musicólogo Hitchcock no menciona un año de nacimiento y tampoco menciona Roma. Los nuevos datos encontrados por la musicóloga Suzanne Cusick, *Francesca Caccini en la Corte de los Medici*, mencionan un nacimiento el 8 de octubre de 1551 en Roma, fecha con la que nos quedamos en la presente biografía.

²⁵³ <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004519>. Consultado el 30 de enero de 2017

²⁵⁴ Tenerani, O y Testi, M. (1998): *Madrigali et canzonette a cinque voci* de Orazio Caccini Romano, reedición, San Miniato.

²⁵⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-caccini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-caccini_(Dizionario-Biografico)/) Consultado el 19 de enero de 2017

de que Giulio Caccini tuvo dos hermanas, Laura (llamada Oretta) bautizada el 1 de enero de 1554, y Dianora, nacida el 24 de noviembre de 1559²⁵⁶.



Figuras 4.1. y 4.2. Portada y dedicatoria a D. Ferrando Gonzaga, príncipe de Malfetta de *Madrigali et canzonette a cinque voci* de Oratio Caccini Romano, 15 de julio de 1585²⁵⁷.

²⁵⁶ Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki, Firenze, p.7-8.

²⁵⁷ Caccini, O. (1585): *Madrigali et canzonette a cinque voci* Vicenzi e Amadino, Venecia. Descargar partitura de la obra en el siguiente link: <http://ks.petrucimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP498147-PMLP806765-i-mo-beu-mus.f.131.pdf> Consultado el 12 de junio de 2016



Figuras 4.3. y 4.4. Obras de Giovanni Battista Caccini: Ciborio de la Iglesia de Santo Spirito (1590-1606) y Carlos V coronado por Clemente VII en palazzo Vecchio, Florencia

No sabemos con exactitud si la familia residía en Tivoli, población cercana a Roma, probablemente debido al oficio del padre, artesano de la madera. Lo que está probado es que los cinco hermanos fueron bautizados en la hermosa iglesia de San Giovanni dei Fiorentini de Roma²⁵⁸. En sus archivos constan las siguientes actas:

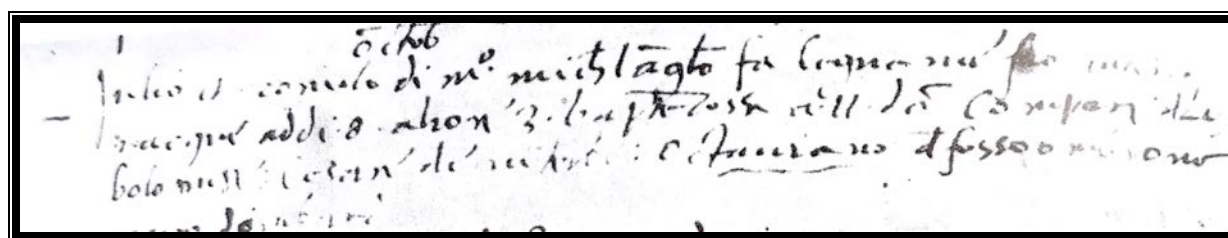


Figura 4.5. Acta de nacimiento y bautismo de Giulio Caccini, el 8 y 1 del X de 1551²⁵⁹

²⁵⁸ <https://www.romasegreta.it/ponte/s-giovanni-dei-fiorentini.html> Consultado el 1 de marzo de 2016

²⁵⁹ Vicariato di Roma (1532-1571): *Archivio dell'Arcibasilica di S. Maria Maggiore, San Giovanni dei Fiorentini*, Reg. N.1.: 1532-1571, f.22r., Roma. Transcripción: *Julio et Romolo di m^o Michelangelo fa legna (me) nazione fiorentina nacque addi 8 hore 3 baptiossi adi 11 detto comparì Alessandro bolognese Cesare di ms Antonio: ... di Fossombrone...* Cabe comentar que se añade el nombre de Romolo a Giulio porque era

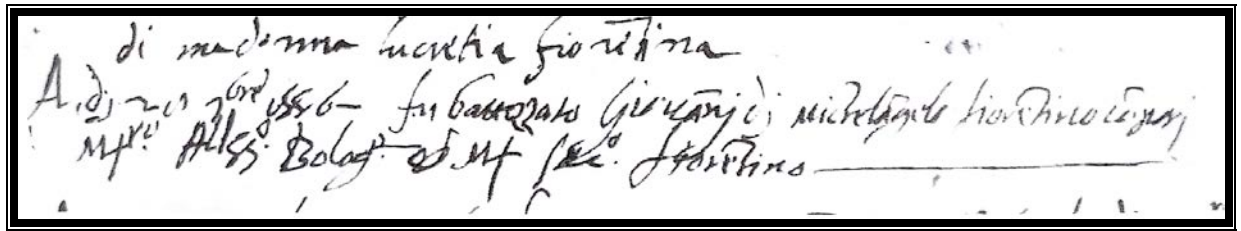


Figura 4.6. Acta de bautismo de Giovanni Caccini, el 28 del XI de 1556²⁶⁰

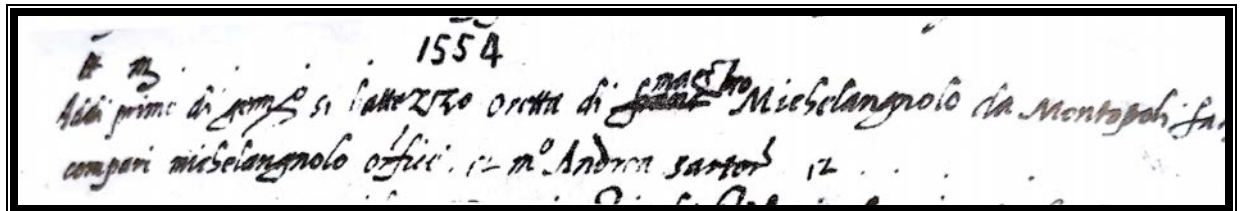


Figura 4.7. Acta de bautismo de Laura (Oretta), del 1 del I de 1554²⁶¹

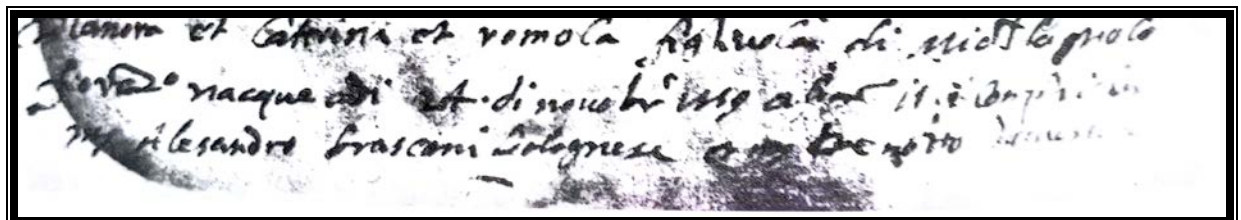


Figura 4.8. Acta de nacimiento de Dianora Caccini, del 24 del XI de 1559²⁶²

tradición en los bautismos en San Giovanni dei Fiorentini que a los nombres típicamente florentinos - Cosimo, Giovan Battista, Francesco, Giulio, Laura, etc. - se acompañara siempre otro nombre ligado a la tradición de la ciudad romana, Romolo o Romola – en particular- Orazio, Quintilio o Quintilia, Lucretia, Fabio, Cammillo, Marco, etc.

²⁶⁰ Vicariato di Roma (1532-1571): *op. Cit.* Transcripción: A dì 28 7bre 1556 fu battezzato Giovanni di Michelangelo fiorentino compari Mro. Alessandro bolognese e ms. Jacopo fiorentino.

²⁶¹ Ibidem. Transcripción: Addi primo di gennaio si battezzò Oretta di maestro Michelangelo da Montopoli falegname compari Michelangelo Orfici et mro Andrea sartor.

²⁶² Ibidem. Transcripción: Dianora et Caterina et Romola figliuola di Michelangelo fiorentino ancque adì 24 di novembre 1559 a hore 11 compari furono ms Alessandro Grisconi bolognese et ms. Benedetto da Messina.

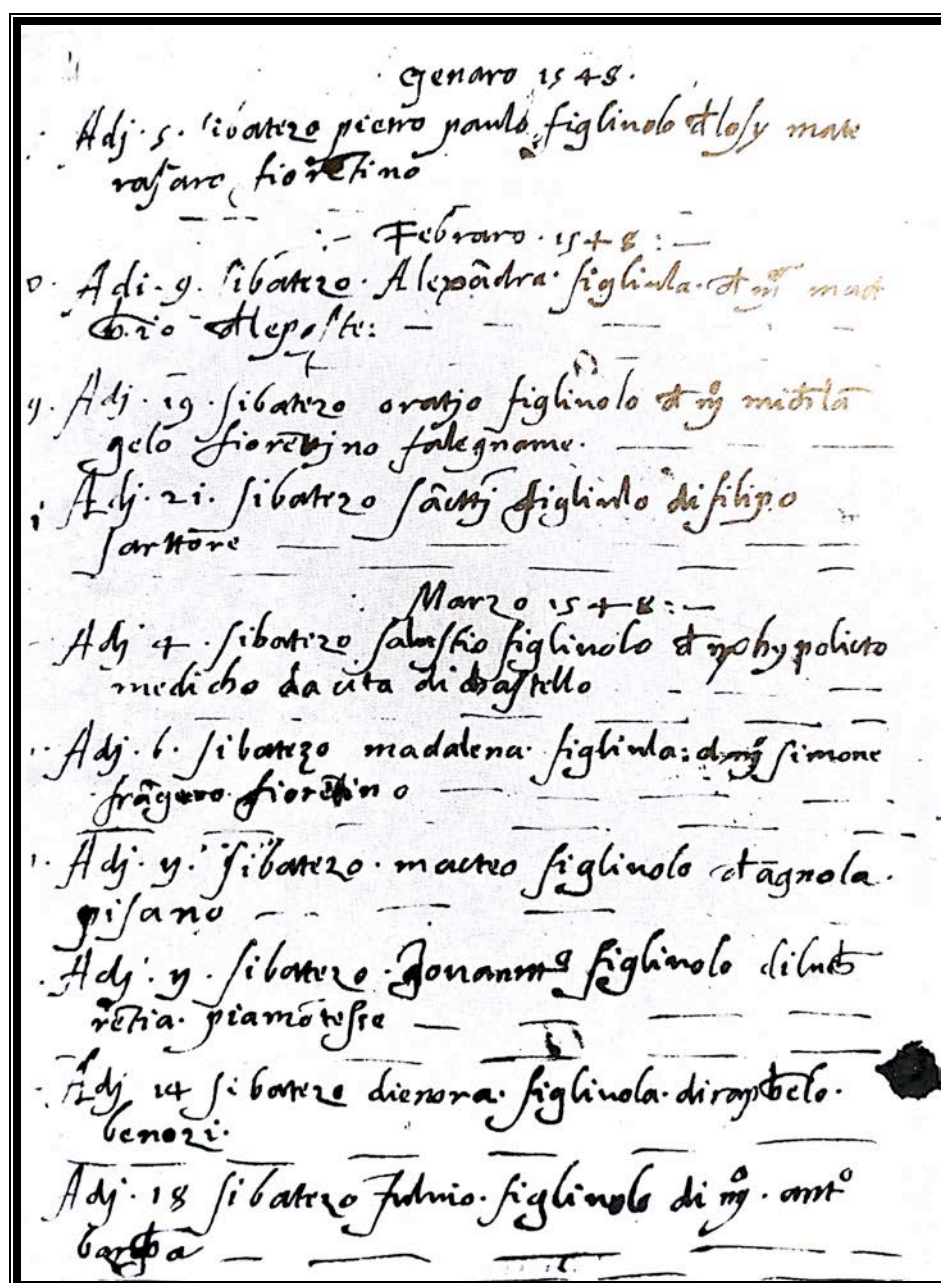


Figura 4.9. Acta de bautismo de Oratio Caccini, del 19 del II de 1548²⁶³

Giulio Caccini fue niño soprano en la prestigiosa Capilla papal Giulia de Roma, de octubre de 1564 a noviembre de 1565. Entró como niño cantor soprano a la edad de 13 años y estudió canto y contrapunto con Giovanni Animuccia (1500-1571)²⁶⁴, maestro que sucedió en 1555 a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) en la capilla papal tras su imposibilidad

²⁶³ Vicariato di Roma (1532-1571): *op. Cit.* Transcripción tercer apunte: Adj. 19 sí batizo Oratio figliuolo di m^o Michelangelo fiorentino falegname.

²⁶⁴ <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Animuccia> Consultado el 20 de enero de 2017

de servir en la misma por haber contraído matrimonio. No obstante, el joven Caccini llegará a cantar en 1565 la famosa *Missa Papae Marcelli* compuesta por el gran Palestrina²⁶⁵. A los 14 años Caccini es reclutado por el embajador florentino Averado Serristori, encargado por el propio Gran Duque Francisco I de Medici (1541-1587)²⁶⁶, quien quedó impresionado por su talento. Caccini se trasladará a Florencia, y permanecerá treinta y siete años al servicio de la corte medicea.

Desde 1537, comienzo del reinado de los Medici en Florencia como Grandes Duques de la Toscana, sus enlaces matrimoniales tuvieron el boato musical que correspondía a su rango. La temática de los espectáculos que promovieron en sus bodas fue siempre inspirada en la mitología griega, con la que pretendían justificar su linaje: en realidad no eran nobles usurpadores de un poder (la realidad, pues eran banqueros usurpadores) sino un clan noble con un antiguo derecho a gobernar (el mito)²⁶⁷. Como en una alegoría de la mitología griega, anunciaban la nueva edad de oro con el renacimiento de las artes, literatura y filosofía clásica, bajo el mecenazgo primero de Cosme I y Lorenzo el Magnífico, al que siguieron la descendencia que vamos a comentar, aprovechando la ocasión de que interactúan y dan sentido a la biografía de Giulio Caccini.

Durante el gobierno de Cosimo I, el arte estará a servicio del poder. El historiador Eladio Romero nos lo explica así en su *Breve historia de los Medici*:

*“El mecenazgo protagonizado por el duque Cosimo a favor de los artistas estaba encaminado casi exclusivamente a la exaltación del príncipe. En todos los ámbitos de las artes aparece manifiesto el deseo explícito de resaltar el poder omnímodo del gobernante. El artista pasa a ser un funcionario al servicio de la corte y debe someterse a sus imperativos.”*²⁶⁸

También sostiene Eladio Romero en el mencionado libro que *“La libertad artística se ha perdido frente a los avances del dogma religioso.”* Toda Europa será testigo del ocaso de los ideales del humanismo, origen del del Renacimiento. Debido a la confrontación religiosa

²⁶⁵ Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki, Firenze, p. 22

²⁶⁶ <https://www.britannica.com/biography/Francis-I-grand-duke-of-Tuscany> Consultado el 20 de enero de 2018

²⁶⁷ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental, 1580-1750*, Akal, Madrid, p. 37.

²⁶⁸ Romero, E. (2015): *Breve Historia de los Medici*, Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid.

entre la Iglesia Católica y el protestantismo se va abandonando la libertad artística para que se adapte a los dogmas religiosos y a los intereses políticos²⁶⁹.

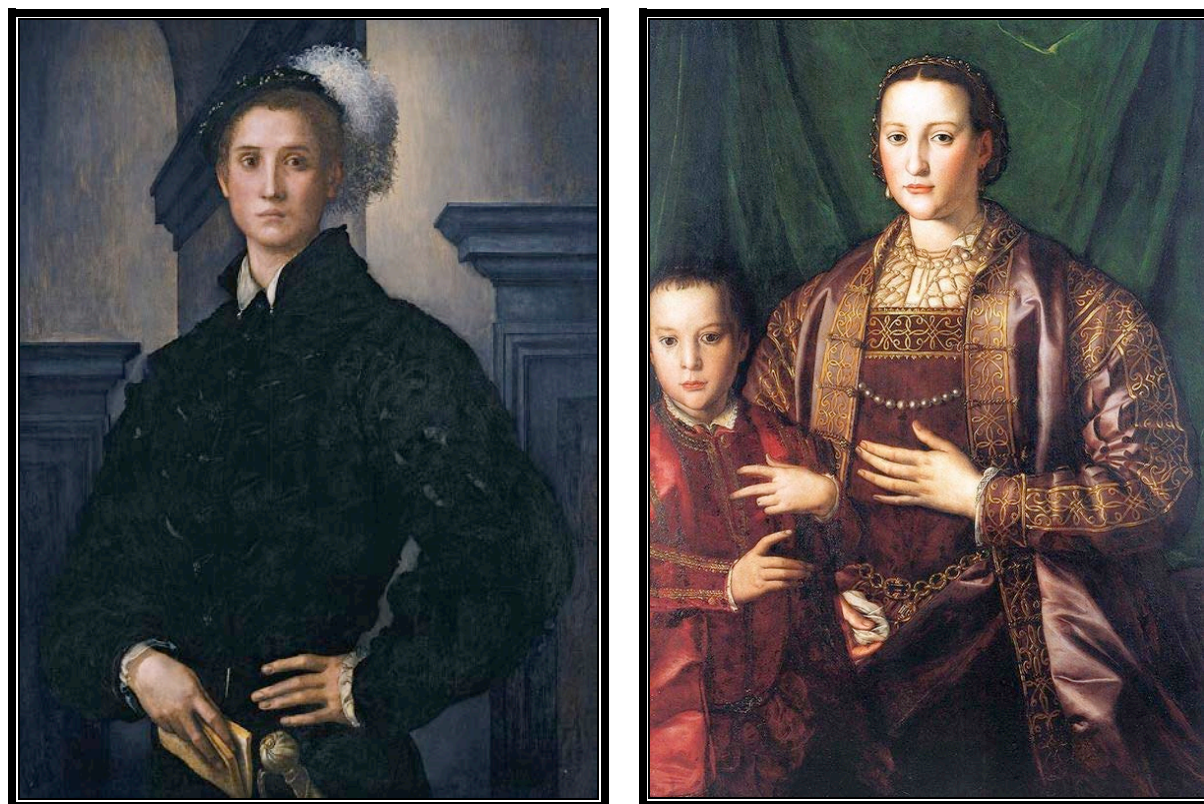


Figura 4.10. Izquierda: Cosimo I de Medici, retrato de juventud realizado sobre 1538, cuando tenía 19 años. Gobernó tres décadas y la última delegó en su hijo Francesco I. Según el hisotoriador Eladio Romero “Centralizó el poder en la persona de príncipe y de sus más íntimos colaboradores”²⁷⁰ despojando de poder las instituciones republicanas y fortaleciendo el poder de su familia. Cosimo I convirtió a Florencia en un Gran Ducado, expandió territorios, fundó ciudades y las modernizó, construyó fortalezas y promovió las artes y las ciencias. Fuente: Óleo sobre lienzo del pintor italiano Jacopo da Pontormo (1494-1557), artista protegido de Cosimo I. Villa di Castello, Florencia.

Figura 4.11. Derecha: Retrato de Eleonora de Toledo, esposa de Cosimo I y su hijo Francesco I. Bella española emparentada con la Casa de Alba que dio once hijos al Gran Duque, siempre enamorado y fiel a ella hasta su muerte. Los partos y la tuberculosis debilitarían su salud y murió joven, con cuarenta años, en Pisa tras un viaje a la costa con sus hijos Juan y García en el que enfermaron todos de malaria. Los florentinos la consideraban siempre distante porque nunca se dejaba ver por las calles florentinas, y arrogante por su amor a las joyas y los vestidos de lujo. Sin embargo, Leonor hizo muchas obras de caridad y las crónicas de palacio la consideran una mujer viajera incansable y a la vez familiar a la que le encantaba jugar con sus hijos y sabía apaciguar como nadie el carácter introvertido de su marido. Fuente: Óleo sobre lienzo de Agnolo Bronzino, más conocido como *Il Bronzino* (1503-1572) protegido también de Cosimo I. Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa.

²⁶⁹ https://chrismielost.blogspot.com/2016/12/los-medici-senores-banqueros-y-mecenas_28.html Consultado el 25 de marzo de 2017.

²⁷⁰ Romero, E. (2015): *Breve Historia de los Medici*, op. cit.

En 1563, el Gran Duque Cosme I, promoviendo la mitología política, organiza la Academia florentina para el diseño y ejecución de pinturas, esculturas y arquitectura inspirada en la antigua Grecia. Esta Academia ya en 1541 había creado guiones y poesía para espectáculos públicos inspirados en la Antigua Grecia y bajo la dirección de Cosme I. Será en las nupcias de este Gran Duque en 1539 cuando triunfen los *inermidi*, los espectáculos para asuntos de estado más ambiciosos de los Médici. Estos *dramma per musica* fueron precursores de la ópera, ya que todas sus partes eran cantadas, aunque se interpretaran sin embargo en los interludios de obras de teatro habladas. A diferencia de la ópera, no existía un argumento continuo, ya que eran una especie de fragmentos aislados extraídos de la mitología.

Con este ambiente cultural en constante ebullición en la corte Medicea, Caccini, que contaba 14 años de edad, se traslada a Florencia contratado para actuar el 18 de diciembre de 1565 en las festividades del enlace del Gran Duque Francisco I con la archiduquesa austriaca Juana de Habsburgo-Jagellón (1547-1578). El joven Caccini desempeñará el papel de *Psique* en los intermezzos interpretados en la boda de Francesco I de Médicis y Johanna de Austria. En el mismo año también participó en otros conciertos, cantando la música de Alessandro Striggio (1536-1592)²⁷¹ con textos de Francesco d'Ambra (1499-1558)²⁷².

En los primeros años de estancia en Florencia como músico de cámara de la corte de los Medici, vivió con otro músico, Simone Ponte, y continuó sus estudios con el cantante y compositor Scipione delle Palle (?-1569)²⁷³, “fiorentino” e “cantore celebre quanto oscuro compositore”²⁷⁴ de quien nos habla Caccini en el prefacio de *Le Nuove Musiche* (1602), con quien destaca aprendió “la noble manera de cantar”, haciendo omisión en el prefacio de la mencionada obra de su primer e importante maestro Giovanni Animuccia, sucesor de Palestrina, y de los años de juventud vividos en Roma estudiando las severas reglas del contrapunto en el selecto ambiente de la capilla Giulia. Es incomprensible la omisión en el

²⁷¹ Butchart, D. (1981): "Los Madrigales Festivos de Alessandro Striggio". *Actas de la Real Asociación Musical*. Taylor & Francis, Ltd. **107** (1980-1981): 46-59

²⁷² http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-d-ambra_%28Dizionario-Biografico%29/ Consultado el 22 de enero de 2017.

²⁷³ [http://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-delle-palle_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-delle-palle_(Dizionario-Biografico)/) Consultado el 23 de enero de 2017.

²⁷⁴ Enciclopedia Italiana, VIII, p. 229. Versión online: http://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-giulio-detto-giulio-romano_%28Enciclopedia-Italiana%29/ Consultado el 20 de marzo de 2017

prefacio de su pasado en Roma. Quizás Caccini quería destacar ante todo su posición de monodista y el ambiente revolucionario musicalmente hablando que se vivía en Florencia. No obstante, varias fuentes documentales²⁷⁵ aseguran que su primer maestro fue Giovanni Aminuccia (1520-1571). Entre ellas destacamos el libro *Canoni varii musicali sopra un soggetto solo*²⁷⁶, escrito en Venecia en 1612 por Antonio Brunelli (1575-1630)²⁷⁷, quien en la dedicatoria del volumen al “Sr. Giulio Caccini di Roma”, al que el autor se declara ligado por “antica familiarità”, afirma que Caccini “ancor giovanetto fu scolare di Gio. Aminuccia” y que debido al interés de “Primo Gran Cosimo Serenissimo” dejó “Roma sua patria nativa” para trasladarse a Florencia, donde le sería asignada una “provisione” dispuesta por el gran duque para poder aprovechar las enseñanzas del “primo cantante di quel secolo, Scipion dalle Palle.”

Así, con breves interrupciones de viajes por trabajo y cortas estancias en Roma, Ferrara, Mantua, Génova y París, Caccini residió en Florencia durante el resto de sus días, empleado como músico de la corte florentina que compaginó con el mecenazgo de figuras como Giovanni Bardi, Conde de Vernio (1534-1612)²⁷⁸ y el noble florentino Jacopo Corsi (1561-1602)²⁷⁹. A través de estos contactos accedió como miembro a organizaciones musicales tales como la Compagnia dell’Arcangelo Raffaello en 1575 y la Camerata Florentina en la década de los años setenta con Vincenzo Galilei, Bardi, Piero Strozzi, Jacopo Corsi, Girolamo Mei y su contrincante Peri, romano como Caccini, pero diez años más joven, Maestro de Capilla de San Lorenzo. La Camerata brindó a Caccini la oportunidad de cantar y teorizar sobre la música en sus reuniones. Fueron sus ilustres miembros quienes desarrollaron en sus reuniones la nueva forma del *dramma per musica*. Se basaban en la música que consideraban y creían se practicaba en la antigua Grecia – el uso del canto para acompañar y enfatizar las palabras en el teatro. Sin embargo, el estilo musical del siglo XVI era eminentemente polifónico. Diferentes melodías y armonías confluían para producir el efecto final. La camerata razonó que esta forma musical solo emborronaba las palabras y que era necesario un cambio para desarrollar un estilo monódico – una línea de recitativo (*stile*

²⁷⁵ Casellato, C. (1973): *Caccini, Giulio, detto anche Giulio Romano*, Dizionario Biografico degli Italiani, volumen 16, Roma. http://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-giulio-detto-anche-giulio-romano_%28Dizionario-Biografico%29/ Consultado el 20 de marzo de 2017

²⁷⁶ Brunelli, A. (1612): *Canoni varii musicali sopra un soggetto solo*, Venecia.

²⁷⁷ <http://www.ausermusici.org/it/autore/brunelli-antonio> Consultado el 25 de marzo de 2017

²⁷⁸ <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Bardi-conte-di-Vernio> Consultado el 23 de enero de 2018.

²⁷⁹ <https://www.britannica.com/biography/Jacopo-Corsi> Consultado el 23 de enero de 2017.

rappresentativo), acompañado ocasionalmente por los acordes de un clave, guitarrone, tiorba o laúd por ejemplo.

El prefacio de *Le Nuove Musiche* (1602) tiene una dedicatoria de Caccini “*ai lettori*” (a los lectores), que constituye toda una apología: afirma haber aprendido más en las reuniones de la Camerata Bardi que en los treinta años de estudio del contrapunto. Nos convence en abrazar la canición monódica porque es apta para “*imitare i concetti delle parole*” (imitar los conceptos de las palabras) gracias a “*una certa nobile sprezzatura*” (cierta *sprezzatura* noble). El termino “*sprezzatura*” significaría una libertad rítmica natural, una especie de tiempo “robado”, que demostrará ser de fundamental importancia para el futuro canto operístico.

Caccini volvió a cantar en 1578 en las nuevas nupcias del Duque Francisco I de Medici con su amante la noble veneciana Bianca Capello (1548-1587)²⁸⁰. Y en la década de 1570 se establece definitivamente en Florencia.



Figura 4.12. Izquierda: Retrato de Francesco I de Medici. Apradrinado por Carlos V, cuentan las crónicas que era un hombre sombrío, introvertido, menos enérgico que su padre. Tenía más interés en la caza, pesca y alquimia (intentando imitar la porcelana china) que en el gobierno. Fuente: Óleo sobre lienzo del pintor italiano Alessandro Allori (1535-1607), Museo Van den Berg, Amberes.

²⁸⁰ <http://blog.lopezlinares.com/2017/03/21/bianca-capello-esposa-joven-clase-media-gran-duquesa-la-toscana/>
Consultado el 1 de febrero de 2018.

Figura 4.13. Derecha: Retrato de Bianca Cappello, amante y segunda esposa de Francesco I y su “supuesto” hijo Antonio de Medici. Fuente: Óleo sobre lienzo de Alessandro Allori, Dallas Museum of Art, Dallas, USA.

4.3. ARGUMENTO *AD HOMINEM* EN LA BIOGRAFÍA DE CACCINI

En 1576, cuando Giulio Caccini tenía tan solo veinticinco años de edad, surgen los rumores de que el músico parecía haberse dedicado además de a la interpretación y la composición, a labores de espionaje que desencadenaron un asesinato. Se cuestiona este extremo porque se dice que informó sobre el romance que estaba manteniendo Eleonora di Garzia di Toledo (1553-1576)²⁸¹ con el caballero Bernardino Antinori al mismísimo gran duque Francisco I, hermano de Pietro de Medici, marido de Eleonora e hijo de Cosme I de Medici. Como consecuencia del descubrimiento de esta infidelidad, tras haber interceptado la correspondencia de los amantes a través supuestamente de Caccini, Pietro mató a su esposa el 11 de julio de 1576 en la villa Medici de Cafaggiolo. Se dice que la estranguló con una correa de perro en un ataque de ira y asesinó seguidamente a su amante Bernardino. El sucesor de Cosme I, el Gran Duque Francisco I, hermano de Pietro y cuñado de Leonor, aprobó tácitamente el asesinato, y Pietro nunca fue llevado ante la justicia por ello.

Días más tarde, la cuñada y amiga de Leonor, Isabel de Médici (1542-1576)²⁸², hija del fallecido Cosme I y hermana del Gran Duque Francisco I, moría también ahogada a manos de su marido Paolo Orsini, como castigo por la infidelidad con su hermano Troilo Orsini, mientras Isabel se estaba lavando los cabellos. El asesino argumentó a su favor que le dio tiempo a su esposa para pedir perdón por sus pecados. De nuevo Francisco I se lavó las manos ante la violencia de género: días antes había acontecido el asesinato impune de su cuñada y ahora la muerte de su hermana. En la época se llegó a considerar hasta justa y honesta esta forma de limpiar el honor.

Tiempos sin lugar a dudas de intrigas y envenenamientos, con sorpresivos asesinatos o previsibles muertes. Hablamos, sin ir muy lejos, a comienzos de 1570, sobre la muerte de Piero Buonaventuri, de la casa Salviati, marido de Bianca Capello, amante a su vez de Francesco I de Medici, futuro Gran Duque. Era evidente que Buonaventuri estorbaba, al igual que lo hacía la esposa de Francesco I, Giovanna di Baviera, quien en 1579 también murió dejando el camino libre para que el mismo año se casaran los amantes viudos, Francesco I y la cortesana veneciana Bianca Capello. Poco duró la felicidad, y parece ser que el destino los

²⁸¹ Langdon, G. (2007): *Mujeres Medici: retratos de poder, amor y traición*. Universidad de Toronto Press, Toronto.

²⁸² Murphy, C. P. (2008): *Isabella de 'Medici: La vida gloriosa y el final trágico de una princesa renacentista*. Faber y Faber, Londres.

compensó con la misma moneda en 1587: muere la pareja con sospecha de asesinato por envenenamiento por encargo de su propio hermano Fernando de Medici que ansiaba tomar el control del ducado²⁸³.

El hecho que Eleonor Alvarez de Toledo y Bernardino Antinori se hubieran amado parece probable, y que el amante exiliado a la isla de Elba, enamorado de la bellísima dama española enviara numerosos versos a su musa, de exquisita factura y llenos de inspiración. Los mismos poetas a los que pondrá música Caccini en *Le Nuove Musiche* (1602), los grandes Rinuccini y Chiabrera serán los modelos elegidos por Antinori para expresar en poesía su sentimiento de amor y devoción hacia Eleonor. Cuando la canta en sus versos, estos reflejan siempre el aspecto físico de la dama que predomina en las poesías de amor cortés, adquiriendo estas una sensualidad contenida y suave. A continuación, vamos a reproducir un fragmento de una poesía escrita por Bernardino Antinori (1537-1576) desde la prisión de Elba (1574-1576), de estilo melódico y agraciado, a su amante Eleonora di Piero de Medici (1553-1576). No es de extrañar que estos intensos versos ciertamente fueran un cebo muy rápido para la ardiente dama española y desencadenantes del drama al descubrirlos el felón esposo:

I
*Occhi ch'alti miracoli solete
 far con i dolci rai del vostro lume e le potenze interne in quel movete che di mirar vostra luce
 presume; con quel poter che i cori altrui prendete,
 fate in me d'Elicon a sorger fiume,
 ch'io dica il bel che in voi chiaro si vede, e 'l gran valor ch'ogni valore eccede.*

283

https://www.clarin.com/ediciones-antiores/siglos-misterio-supo-medici-envenenados_0_Hk4zuIGJCtx.html Información del 2007 consultado el 11 de agosto de 2016. Pero según el interesante blog https://chrismielost.blogspot.com/2016/12/los-medici-senores-banqueros-y-mecenas_31.html que trata en sus diversos capítulos sobre la dinastía Medici, consultado el 15 de agosto de 2016, “Las causas de la muerte de los grandes duques todavía siguen siendo hoy objeto de controversia. En 2007 un grupo de investigadores de las universidades de Florencia y Pavía anunciaban que la causa de la muerte de los grandes duques Francisco y Bianca Capello fue el envenenamiento por arsénico después de analizar unas vísceras de ambos que se conservaban en un relicario en la iglesia de Santa María de Bonistallo de Florencia. Pero tres años más tarde, en 2010, el profesor Gino Fornaciari de la Universidad de Pisa anunciaba que los restos de arsénico que habían sido encontrados procedía del arsénico empleado para embalsamar los cuerpos al tiempo que explicaba que había sido aislado el protozoo *plasmodium falciparum* causante de la malaria, y esa sería la causa de la muerte de Francisco I y Bianca”.

II

Oh che goder perfetto! oh che contento!
oh che piacere, veder due fidi amanti mentre ciascuno è ne'begli occhi intento dell'altro, e
scorge in quelli i suoi sembiati! Oh che soave oblio d'ogni tormento, quand'escono i visivi
spirti santi,
che con miracol si raro e sì grato
fan trasformar l'amante nell'amato!

III

Testa sostien sì bella e sì divina
in cui del Cielo il gran valor si scorge,
la delicata gola alabastrina
che dalle larghe spalle dritta sorge
nel bianco petto Amor gli strali affina;
...
La membra ond'ha composta la persona
son con proportion sì ben formate
ch'ogni sua parte con l'altra consuona,
e tutte con tal' arte collegate
che si può dir che non fu mai persona.
ossia delle presenti over passate,
che avesse corpo sì leggiadre e bello, cercando il mondo in questo loco e in quello.

IV

Nella candida man pose natura
ogni suo studio per farla perfetta,
E lungo alquanto, senza vene, e pura qual terso ivoio, poi morbida, schietta, in cui non par
che sia sforzata cura,
ma per se stessa bianca, molle e netta: sottil le dita, senza nodi e grate, 'unghia grandette,
pulite, inarcate.

V

Stupisce ogn'uomo ai graziosi gesti se va, se posa, o balla, o parla, o ride. Sono i bei modi in
un dolci e modesti

*co'quai da vita in un tempo e uccide; gli atti, tutti amorosi e tutti onesti,
fan che onestà da amor non si divida. Lieta si mostra e grata in ogni parte, ascosta umil,
risponde con grand' arte.*

VI

*Poi ch'io pur dir nol so, dicalo amore donna, qual sia maggior mentre vi miro, o la beltade in
voi e in me l'ardore!*

VII

*Qual si possente e si benigna stella ornò voi di si pregiati onori
per farvi sopra l'altre altera e bella.*²⁸⁴

Algunos historiadores, como George Frederik Young, incluso cuestionan la veracidad de la traición de Eleonora di Toledo, debido entre otros factores a la distancia y cautiverio en el que vivían los amantes. Recordemos que Bernardino estaba exiliado en la isla de Elba desde 1574 y solo regresó a Florencia para darle muerte en prisión días más tarde del asesinato de Eleonora a manos de su esposo Piero de Medici, el fatídico 11 de julio de 1576²⁸⁵.

Consideramos además injusto e infundado el presente rumor porque no están completamente documentadas las acusaciones contra Caccini. El escándalo que ensombreció la figura del músico relacionado con el asesinato de Leonor de Toledo, esposa de Piero de Medici, se basa principalmente en las *Memorias* de Bianca Capello, un manuscrito “descubierto y rehecho”²⁸⁶ por S. Ticozzi²⁸⁷ y publicado en Florencia en 1827, según el cual Caccini era el encargado de entregar una carta de amor del caballero Bernardino Antinori a Leonor Alvarez de Toledo o Eleonora di Garzia di Toledo. Caccini después de leer la carta, acción de la que dudamos por impropia de un artista sensible como nuestro protagonista, la

²⁸⁴ Langdon, G. (2006): *Medici Women*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo y Londres, pp. 205-207
Digitalizado en: <http://docshare01.docshare.tips/files/29818/298187485.pdf> Consultado el 20 de agosto de 2016.

²⁸⁵ Young, G F. (1920): *The Medici*, Dutton, New York. Digitalizado por la Universidad de California: <https://archive.org/details/themedici02youn> Consultado el 26 de agosto de 2016.

²⁸⁶ http://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-giulio-detto-anche-giulio-romano_%28Dizionario-Biografico%29/ Consultado el 20 de agosto de 2016.

²⁸⁷ Ticozzi, S. (1827): *Memorie di Bianca Capello: Gran Duchessa di Toscana*, Editor V. Batelli, Florencia. Digitalizado por la Universidad de Oxford: <https://archive.org/details/memoriedianca00blangoog> Consultado el 25 de agosto de 2016.

haría llegar al gran duque Francesco I, hermano de Piero y poco después el músico abandonaría Florencia.

Los argumentos históricos y filológicos de Ticozzi, para validar la autenticidad del manuscrito son, sin embargo, bastante débiles y autorizan muchas sospechas. Es cierto que Caccini fue despedido de la corte años más tarde, en 1593, no en el año 1576 que argumenta Ticozzi, por lo que sabemos, y además fue readmitido por los Medici después de un corto tiempo. De su alejamiento de la corte tenemos una fuente documental certera del 25 de julio de 1593, un despacho del embajador de Módena en Florencia, B. Prosperi: “*Il Sig.^r Giulio Caccini (sic.) Romano musico m'ha detto questa mattina esser stato licenziato del Gran Duca con suo dispiacere, se bene la sua provizione di 200 scudi l'anno era pochi, di tal licenza ne sono state causa le persecuzioni de' suoi emuli et invidiosi... Egli mi ha parimente detto di voler girsene alla volta di Roma*”²⁸⁸ Cinco días más tarde parece ser que Caccini, más positivo, vuelve a visitar al embajador mostrando una carta del gran duque en la que su serenísimo alaba el buen servicio prestado por el músico: “*Il Sig. Giulio Caccini Romano musico è stato di nuovo a trovarmi et hammi mostrato una lettera del granduca del suo ben servire e parla molto in sua lode con magnificar de sue virtù*”.²⁸⁹

Queda así confirmado por este documento que Caccini le dice al embajador que ha sido despedido a su pesar, quizás para hacerle saber que quedaba liberado de las ataduras de la Corte Medicea para trabajar en Roma o donde lo necesitaran, y un poco más tranquilo, cinco días más tarde lleva una carta de recomendación de sus servicios firmada por el gran duque. Es además relevante leer la primera carta, donde el embajador relata la situación de tensión que vivía Caccini en la corte: este despido ha sido causado por la persecución de sus emuladores y la envidia.

A mayor abundamiento, en la monografía *Bianca Cappello, patrizia veneta, gran duchessa di Toscana*, de Anna Loredana Zorzi Zacchia-Rondinini Zorzi²⁹⁰, encontramos la reproducción, en la p. 88, de un despacho del embajador de Florencia en Módena, cav. Cortile: “*Il duca ha licenziato il coppiere di donna Eleonora, per aver egli trasmesso*

²⁸⁸ Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, p.27.

²⁸⁹ Gandolfi, R. (1896): *Alcune considerazioni intorno alla riforma di G.Caccini*, en *Revista de Música Italiana*, III, pp.714-720.

²⁹⁰ Zorzi, A.Z. (1936): *Bianca Cappello, patrizia veneta, gran duchessa di Toscana*, Ed. Cosmopoli, Roma, p. 88.

una lettera d'amore". Por lo tanto, parece ser que un portador de la carta cercano a la princesa, mayordomo de cámara, habría transmitido la carta de Antinori.

No existe además constancia documental acerca de que Caccini hubiera gozado de amistad o cercanía alguna con la noble dama Eleonora para serle transmitido un secreto de tal calibre. Hasta la fecha, en última instancia, su participación en intrigas como está parece lejos de ser probada. A pesar de ello, este asunto ayudó a restar moralidad a la figura de Giulio Caccini, criticado y envidiado por muchos colegas como deja en evidencia el despacho del embajador de Módena en Florencia que hemos reproducido anteriormente.

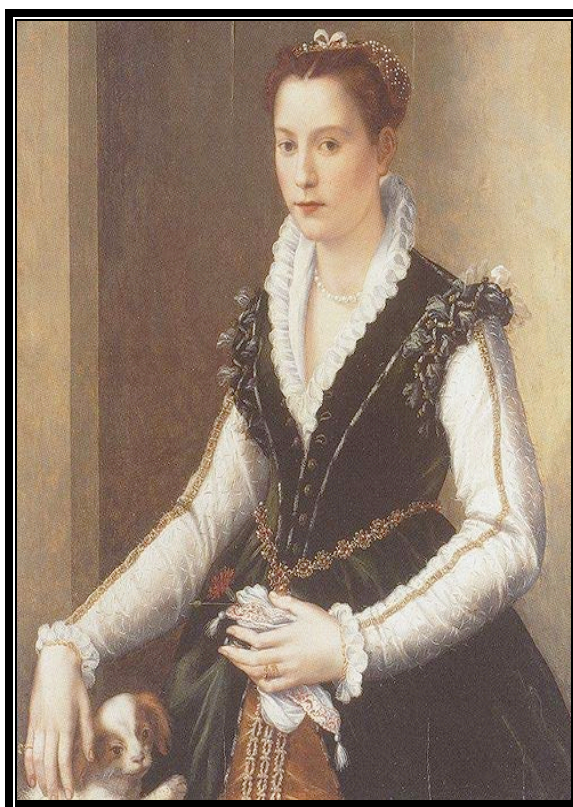


Figura 4.14. La imagen izquierda se atribuye a Eleonora di Garzia di Toledo (1553-1576) asesinada por su esposo tras ser interceptada la carta de amor supuestamente por Caccini.

Fuente: Retrato en óleo sobre lienzo de Alessandro Allori Bronzino. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Figura 4.15. La imagen derecha se atribuye a Isabella de Medici Orsini con su perro (1542-1576), amiga y cuñada de Eleonora, asesinada cinco días después a manos también de su esposo por supuesta infidelidad.

Fuente: Retrato en óleo sobre lienzo de Alessandro Allori Bronzino. Colección privada, Inglaterra

Ocho años más tarde de estos acontecimientos escabrosos, en 1584 contrae Caccini matrimonio con la soprano Lucia di Filippo Gagnolanti (¿?-1593) quien muere el mismo año en el que Caccini es realmente despedido de la corte. En esta nueva época seguirán los rumores contra el músico mediceo, quizás debido a su personalidad problemática, servilista de la casa Medici y quizás un tanto prepotente en su trabajo, Fue diana de desafortunados

comentarios; en este sentido, se habló por ejemplo de que el Duque Vincenzo Gonzaga de Mantua (1562-1612) utilizó a la cortesana Lucía di Filippo Gagnolanti para probar su virilidad antes de contraer nupcias en 1584 con su prima hermana Leonor de Medici (1567 - 1611), la primera de las hijas del Gran Duque Francisco I de Medici y Juana de Austria, y que el pago de sus servicios consistió en el matrimonio con el más prestigioso músico de la corte, Giulio Caccini. No existe tampoco certeza documental en estos rumores sobre Lucía, la primera esposa de Giulio Caccini, quien le dará dos hijas, ambas importantes cantantes, compositoras e instrumentistas de la época: Francesca Caccini (1587-1641)²⁹¹ y Settimia Caccini (1591-1600)²⁹².

A pesar de los argumentos *ad hominem*, Caccini siguió creando entretenimiento musical en las bodas de los Medicis. Así en el enlace de matrimonio de Virginia de Medici (1568-1615)²⁹³, hija de Cosme I de Medici, y Cesare d'Este (1562-1628), en 1586, se ganó el apodo de "*O benedetto giorno*". Se dice que Caccini y otros cantantes debían interpretar a ángeles que descendían del cielo, pero a medida que bajaban de la cúpula del *Santo Spirito*, los otros cantantes se quedaron paralizados. Solo Caccini pudo cantar el motete *O benedetto giorno* (O día bendito), y como resultado, el título de su hazaña se convirtió en su apodo.

Como adelantamos en párrafos precedentes, en 1587 fallece en extrañas circunstancias el matrimonio formado por el Gran Duque Francisco I y Bianca Capello tras una copiosa cena. Unas teorías apuntan a que fue la malaria y otras un envenenamiento por parte de su hermano Ferdinando, cardenal en Roma, que los había visitado precisamente en esos días. Esta última suposición se ha comprobado científicamente hace algunos años como la definitiva: la pareja fué envenenada con un compuesto a base de arsénico. Tras la muerte de Francisco I, Ferdinando dejará los hábitos y sucederá a su hermano en sus derechos sobre la Toscana. Muchos músicos tuvieron problemas después de que el nuevo Gran Duque sucediera a su hermano en 1587, pero Caccini siguió empleado en la corte, a la vez que seguía manteniendo el mecenazgo de Bardi y Jacopo Corsi.

Así, llegaron las nupcias en 1589 del Gran Duque Ferdinando I de Medici (1549-1609)²⁹⁴ que sucedería a su difunto hermano Francisco I de Medici, y tras dejar los hábitos

²⁹¹ <https://www.britannica.com/biography/Francesca-Caccini> y <http://www.mujaresenlahistoria.com/2015/12/la-primera-compositora-de-operas.html>. Consultado el 3 de febrero de 2018

²⁹² <https://www.britannica.com/biography/Settimia-Caccini>. Consultado el 3 de febrero de 2017.

²⁹³ Vannucci, M. (2006): *Le donne di casa Medici*, Newton Compton Editori, Roma.

²⁹⁴ <https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-I-grand-duke-of-Tuscany> Consultado el 3 de febrero de 2017.

cardenalicios contraería matrimonio con Christine de Lorraine (1565-1636), bodas en las que Caccini intervino en la puesta en escena de *La pellegrina* (La peregrina). Los escenarios de esta obra fueron creados por el noble cortesano florentino Giovanni Bardi (1534-1612)²⁹⁵, que a lo largo de más de quince años patrocinó y lideró la Camerata Florentina, grupo de intelectuales y músicos que investigaron en la cultura de la antigua Grecia el poder de la música para mover los afectos. Los textos se atribuyen a Bardi y Ottavio Rinuccini (1562-1621) entre otros. Caccini compuso en concreto el intermedio cuarto que incluía el aria que interpretó su esposa Lucía, *Io che dal ciel farei cader la luna*²⁹⁶. Lucía intervino en el interludio que anunciaba la profecía de la Edad de Oro²⁹⁷: representó nada menos que a una Hechicera que descendía en un carro volante, tras el que los Demonios de la Envidia y la Cólera desaparecen para siempre en los infiernos. Véase la figura que mostramos a continuación para constatar el fastuoso montaje escénico que suponían estas obras.



Figura 4.16. *La pellegrina* (Florencia, 1589), Intermedio cuarto.

²⁹⁵ <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Bardi-conte-di-Vernio> Consultado el 3 de febrero de 2018.

²⁹⁶ Hitchcock, op. cit., p.7, dice que Caccini “jugó un papel menor” en la celebración y que una de sus canciones se interpretó en el *Intermedii*, aunque esta fue omitida de la versión publicada de 1591, quizás debido al estrecho vínculo de Caccini con Bardi, con quien Ferdinando I en ese momento mantenía una relación difícil.

Fuente: *La Música Barroca en Europa occidental*²⁹⁸

En total fueron seis interludios que representaban el mito del poder de la música, con coautoría de otros dos compositores de la corte ducal: Emilio Cavaleri (1550-1602)²⁹⁹, del que destacamos el aria *Godi turba mortal* que interpreta el Rey del Amor en el sexto intermezzo, y coautoría también de Jacopo Peri (1561-1633)³⁰⁰, que interpreta a su vez el aria de Arión en el quinto intermezzo.

El mensaje que nos transmite el *dramma per musica* de *La Pellegrina* es la alegoría de que el enlace entre el Gran Duque Fernando I de Medici y Cristina de Lorena traería la Edad de Oro a Florencia, con el renacimiento de la música antigua y su poder, que otorgaría la victoria en los seis cuadros que se representaron en *La Pellegrina*, y por analogía, en cualquier otra circunstancia que se presentara en la corte. Así contemplamos una vez más a la música, la literatura, la danza y la escenografía al servicio de la retórica política de la corte florentina. Y realmente así fue porque Fernando concedió nuevos títulos nobiliarios y fomentó el comportamiento cortesano. El objetivo era la transformación de Florencia, ya iniciada por Cosme I, de una república a la capital de un gran ducado absolutista. Y es loable que la mayoría de estos “iluminados” que contribuyeron a tal fin fueron nobles (compositores y poetas). Destaquemos a tres miembros de la Camerata - Giovanni Bardi del que ya hemos hablado, Vincenzo Galilei y Piero Strozzi- y también a Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Emilio de Cavaleri, Jacopo Corsi, Battista Guarini, Sigismondo d’India, Cesare Marotta, Ippolito Macchiavelli, Fernando Gonzaga, Giovanni del Turco y Giambattista Marino³⁰¹.

²⁹⁸ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental, 1580-1750*, Akal, Madrid, p. 38.

²⁹⁹ <https://www.britannica.com/biography/Emilio-de-Cavaleri> Consultado el 4 de febrero de 2018.

³⁰⁰ <https://www.britannica.com/biography/Jacopo-Peri> Consultado el 4 de febrero de 2017.

³⁰¹ Walter, J.: *La Música Barroca en Europa occidental, 1580-1750*, op. cit., p. 52.



Figura 4.17. Izquierda: Retrato de Ferdinando I de Medici, realizado aproximadamente en 1590. Cardenal desde los catorce años, dejará su cargo en la Iglesia para convertirse en el tercer Gran Duque de Toscana tras la muerte sin descendencia legítima o certera (se decía que Antonio de Medici fue un niño robado por Bianca Capello) de su hermano Ferdinando I. Eladio Romero escribe: *“A diferencia de su hermano Francisco I, Ferdinando fue un gobernante particularmente activo que buscó librarse de los opresivos brazos políticos que le unían a España”*³⁰² sin romper del todo la relación porque seguía siendo primera potencia. Así mantuvo un equilibrio entre España y Francia. Fuente: Óleo del pintor napolitano Scipione Pulzone (1544-1598) Galleria degli Uffizi, Florencia.

Figura 4.18. Derecha: Retrato de Cristina de Lorena, Se casó con Ferdinando I en 1586 y con él tendría 9 hijos. A la muerte de su marido en 1609 y no pudiendo reinar su hijo por minoría de edad, Cristina de Lorena ejercerá de regente. Amaba las ciencias y se hizo amiga de Galileo Galilei, quien fue tutor durante varios años de su hijo Cosimo II. Fuente: Óleo de Scipione Pulzone Galleria degli Uffizi, Florencia.

³⁰² Romero, E. (2015): *Breve Historia de los Medici*, op. cit.

4.4. DESAVENENCIAS Y DESPIDO DE LA CORTE MEDICEA. RETORNO CON RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL Y ULTIMOS AÑOS DE VIDA

Después de esta etapa de magníficas relaciones con la nobleza, parece que hubo un período en el que Caccini y el Gran Duque Ferdinando I de Medici tuvieron una relación no tan favorable, debido principalmente a las siguientes circunstancias que enumeramos:

- A. Giulio pretendía estar en igualdad de condiciones con sus clientes y superiores a pesar de las relaciones claramente estamentizadas de la época. A su vez intentó permanecer lo más independiente posible de la nobleza, teniendo algo parecido a su propio negocio a través de su propia escuela de canto, que le daba un sobresueldo además de cierto prestigio como uno de los mejores maestros de canto de la época.
- B. Se ganó la fama de individuo autoritario, prepotente y aficionado a los juegos de azar y, por lo tanto, habitualmente en deuda y con problemas financieros, motivo que le impulsaba a rogar al Gran Duque aumentos salariales para toda su familia.
- C. Estuvo claramente en contra de la política de Ferdinando I cuando decidió eliminar el excesivo lujo de la corte que había instaurado su predecesor Francisco I. Entre otras medidas, el nuevo Gran Duque prescinde de todas las mujeres músicas, incluida su esposa Lucía, quienes fueron en consecuencia despedidas. De este modo, con la entrada de menos sueldos en casa, Giulio comenzó a tener problemas financieros, lo que hizo buscar al matrimonio nuevas oportunidades en Ferrara en 1589 y 1592, emulando el famoso *concerto di donne* de la citada localidad.
- D. En 1592, al regreso de la visita a Roma con Bardi, Caccini se peleó con el patricio florentino Giulio Antonio Salviati. En 1593, un año después del altercado, el mismo Giulio fue despedido también formalmente de la corte medicea, ya que fue acusado de “relaciones” con una alumna, la cortesana apodada la *Gamberella*, cuyas lecciones de canto eran costeadas por su amante Giulio Antonio Salviati³⁰³, el patricio y banquero florentino con quien había discutido el año anterior y cuyas denuncias sobre el músico de la corte Caccini no podía ignorar su señor, el Gran Duque Ferdinando.

³⁰³ Carter, T. (2013): *Orpheus in the Marketplace*, Cambridge, London, p.109.

https://books.google.es/books?id=HeewAAAAQBAJ&pg=PA109&lpg=PA109&dq=Antonio+Salviati+Caccini&source=bl&ots=ochDVU1tp6&sig=41f74bm_iJ0sobk2sk9ozauK5Ng&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjI6Y7HyJ_ZAhVFPxQKH5-ArQQ6AEINDAB#v=onepage&q=Antonio%20Salviati%20Caccini&f=false

E. Quizás, víctima de los disgustos y problemas sobrevenidos, Lucía murió en 1593, dejando a Caccini con tres niños pequeños, siendo el mayor su hijo “natural” Pompeo de quince años, nacido en 1578 antes del matrimonio y fruto de una relación anterior.

Debido a estas circunstancias, Caccini tenía pocas razones para permanecer en Florencia y había pensado en mudarse a Roma. Es significativo que los principales mentores de Giulio Caccini que intercedían con los Medici en sus excesos ya no se hallaban en Florencia: Galilei había muerto en 1591 y en 1592 el Conde Bardi parte hacia Roma como “chamberlain” del Papa Clemente VIII. En 1595, Génova y Ferrara demostrarán a través de cartas que también están interesadas en los servicios de Caccini. The *New Grove* menciona una carta del embajador de Ferrara en Florencia al Duque Alfonso II D’Este, en la que nos enteramos de que Caccini no solo cantaba maravillosamente, tocaba con habilidad el arpa, la *lira da braccio*, la tiorba y el *chitarrone*, sino que también era un hábil jardinero, sugiriendo al Duque Alfonso que no solo contrataba a un buen músico sino a un superintendente para sus jardines. Finalmente, tras una breve estancia en Génova, Caccini regresó a Florencia. Un grupo de nobles florentinos, entre ellos Jacopo Corsi, que valoraban enormemente su trabajo, le ofrecieron un salario anual de 300 escudos que le permitiría quedarse en la capital de la Toscana. Esto resultó ser un incentivo suficiente para que Caccini se quedara, enseñando a estudiantes particulares (incluidas algunas monjas) y escribiendo composiciones para clientes fuera de la ciudad.

En 1594 Caccini consiguió un préstamo³⁰⁴ a largo plazo con el *Arte della Lana*³⁰⁵ para adquirir una propiedad cercana a la *Santissima Annunziata*. Aportamos una fotografía de la casa, que todavía se conserva, en la que residió hasta su muerte el 10 de diciembre de 1618.

³⁰⁴ <http://charlottehansson.nl/Giulio%20Caccini%20biografie.htm> Consultado el 1 de febrero de 2017.

³⁰⁵ Hoshino, H. (1980): *L'arte della lana en Firenze nel Basso Medioevo: il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Leo S. Olschki, Florencia.



Figura 4.19. Residencia de Caccini en Via Gino Capponi 42, Florencia. Fuente: Google Maps

El 27 de noviembre de 1599 nace la cuarta y última hija de Giulio Caccini, Dianora, que adopta el nombre de la que fuera la hermana pequeña del músico. Esta niña, de la que apenas se habla en las biografías, parece ser que nació lisiada³⁰⁶ y se desconoce el nombre de la madre, detalle que, como hemos observado, sorprendentemente se pasa por alto en las partidas de nacimiento de la época, habiendo fallecido su primera esposa Lucía en 1593.

Finalmente, la corte se dio cuenta de que necesitaban a Giulio Caccini, y en 1600 lo volvieron a contratar con motivo del enlace de Enrique IV, primer rey de la dinastía Borbón francesa con María de Medici, sexta hija del fallecido Francisco I de Medici y su primera esposa Juana de Austria, nacida el 26 de abril de 1573. Era este un enlace de gran importancia

³⁰⁶ Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki Editore, Florencia, p.29

para la política del ducado. La razón era evidente: España gobernaba tanto el norte como el sur de la Toscana y mantenía bases militares en la región del sudoeste. La independencia relativa del ducado se consiguió a través de sobornos, una política de apaciguamiento y alianzas como la del presente matrimonio: se aseguraba a través de la alianza con Francia (que continuamente estaba en guerra con España) la independencia de la Toscana frente a una España que la codiciaba. Hay que apuntar que María, descendiente de la casa Medici, fue la segunda reina Medici en Francia, después de Catalina de Medici (1519-1589). María sería madre del futuro rey Luis XIII (1601-1643) y abuela de le *Roi Soleil*, Luis XIV (1638-1715), además de reina regente de Francia durante la minoría de edad de su hijo hasta que asumiera el poder en 1617.

Caccini compondrá la mayor parte de la música de estas importantes festividades. Un 75% aproximadamente de *Il rapimento de Cefalo* -con la colaboración de Luca Bati, Piero Strozzi y Stefano Venturi del Nibbio- del que solo nos han llegado arias solistas y el último coro inserto en su obra *Le Nuove Musiche* (1602). Y el 25% de la autoría de *L'Euridice*, compartida con Jacopo Peri, porque Caccini creía que sus estudiantes solo debían cantar su música y reemplazar partes de la música de Peri con la suya. Así Caccini, tras ser representada la coproducción con Peri el 6 de octubre de 1600 en el palacio Pitti, también escribió una versión con música 100% de su autoría sobre el libreto de esta ópera escrito por Rinuccini. Y en un movimiento audaz y quizás oportunista, se apresuró a publicarla antes que Peri, concretamente el 20 de diciembre de 1600, versión que se estrenaría el 5 de diciembre de 1602 nuevamente en el Palacio Pitti. La novedad de ambas versiones consistió en que se reemplazaron los diálogos hablados con el *stile recitativo* para enlazar las arias y coros. De esta forma toda la obra era cantada y, a diferencia de los *intermedi*, no existía ya ninguna parte hablada.



Figura 4.20. Izquierda: Imagen de la portada de *L'Euridice* de Giulio Caccini para las nupcias de Enrique IV y María de Medici. Fuente: Caccini, G. (1600): *L'Euridice*, Imprenta Giorgio Marescotti, Florencia.

Figura 4.21. Derecha: Retrato de María de Medici como reina de Francia, realizado hacia 1610 por el pintor flamenco Frans Porubus el Joven (1569-1622). Fuente: Museo del Louvre, París

Nueve años después de la muerte de su primera esposa, concretamente en 1602 y coincidiendo con la publicación de su libro más exitoso y reeditado, *Le Nuove Musiche*, Caccini contrae segundo matrimonio con una humilde cantante de 18 años de edad, Margherita di Agostino Benevoli della Scala, apodada *Bargialli*, alumna de Antonio (1543-1612)³⁰⁷ y Vittoria Archilei (1582-1620)³⁰⁸, considerada esta última como la mejor soprano italiana de la época. Podemos intuir que las bellísimas melodías que atesoran los madrigales y arias de *Le Nuove Musiche* de 1602, pudieron estar inspiradas por Margherita, la joven cantante que irrumpió en la vida del compositor y se convirtió en su segunda esposa.

³⁰⁷ Henderson, W.J.(1911): *Quelques précurseurs de l'opéra italien*, Henry Holt et compagnie, New York.

³⁰⁸ <https://www.lisakaborycha.com/vittoria-archilei/> Consultado el 1 de febrero de 2017.

Tras estas segundas nupcias, y recordando el famoso *concierto di donne* en Ferrara³⁰⁹, en 1583 Caccini organizó su propio *Concierto*, donde presentó a su segunda esposa, sus dos hijas, su hijo ilegítimo Pompeo que haría la función de escenógrafo, y varios alumnos que colaborarían con su canto e instrumentación. Fueron en parte los logros del *concierto* (denominado *Le Donne di Giulio Romano*) lo que condujo al mayordomo del palacio Pitti de los Medici, Enea Vaini, a escribir en un informe sobre el establecimiento musical de la corte medicea en 1603 “*Giulio Romano è utilissimo al servizio della musica, per invenzione, per composizione di balli, pastorale o*”³¹⁰, subrayando que Caccini era utilísimo al servicio de la música.

En 1604, María de Medici, hermana de Ferdinando I y reina consorte de Francia, invitó al *Concierto* de Caccini a actuar en la corte parisina. La familia partió a través de Módena, Milán, Turín y Lyon, llegando finalmente a París en 1605. El *Concierto* de Caccini fue recibido con entusiasmo en Francia, y se le ofreció a su hija Francesca empleo en la corte francesa, que finalmente no pudo aceptar debido a la negativa de la corte florentina, que la requería a su servicio. Caccini y su *Concierto* tenían previsto extender su gira por Inglaterra, pero los planes no se llevaron a cabo, y regresaron a Florencia en el año 1605.

El hecho de que el Gran Duque no quisiera conceder a Caccini el permiso para permanecer en París, en la corte de Enrique IV y María de Medici, debe ser un indicador de que el servicio de Giulio Caccini era esencial para la organización de los espectáculos musicales del gran ducado. Este hecho lo confirma sin lugar a dudas el documento que muestra los salarios mensuales de los artistas de la corte, entre los que se encontraba Giulio Caccini. Comprobamos que goza del sueldo mensual más alto de dieciséis escudos, al igual que Giovan Battista del Violino, frente a otros músicos, arquitectos, pintores y escenógrafos como Jacobo Peri, gran competidor de Caccini, que a pesar de su fama cobraba solo nueve escudos, Il Buontalenti diez escudos e Il Parigi ocho escudos.

³⁰⁹ Bowers, J. (1986): “Courtesans, Muses, or Musicians: Professional women musicians in sixteenth-century Italy”. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois Press, pp. 90-115.

³¹⁰ Kirkendale, W. (1993): *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, L.S. Olschki, Universidad de Michigan, pp. 146-147. Ver referencias del libro en el siguiente link:

<https://books.google.es/books?id=PUEfAAAAMAAJ&q=Enea+Vaini+Caccini&dq=Enea+Vaini+Caccini&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjY9pqK3aHZAUEzxQKHQPND0QQ6AEIKDAA> Consultado el 3 de febrero de 2017.

Musici

Geo. Batta d'Violino	15
Antonio Arcelli	11
Vittoria sua moglie	10
Antonio Hatti	6
Jaques Peri d. Gallieria	2
Henrico Barcolini	6
Dionisio Bazzoli	2
Geo. Badenno Casato	10
Fabio Fabbi Casato	10
Paolo allievo d. Gualterio	11
Alto simile	11
Geo. Batta simile	15
Geo. Jaques simile	10
Antonio p. d. Bondas	10
Organo simile	10
Antonio simile	11
Giulio simile	10
Pompeo d. Serotano da Modena	8
Matthias Bazzoli	10
Locato Allegri	12
Geo. Alberto degli Casato	6
Giulio Caini p. Romano	16

Figura 4.22. Elenco de artistas y músicos contratados con el salario pagado por los Medici

Fuente: Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini*³¹¹

Sin embargo, nos resulta curioso observar que el nombre de Caccini consta el último de la lista de artistas, a pesar de cobrar más que el resto de sus compañeros. Para solventar este interrogante, recordemos que Giulio Caccini y su familia salieron en 1604 de Florencia para comenzar una gira cultural por Europa enviados por la corte florentina. En mayo de 1605 estaban todavía en París, y probablemente por prudencia el nombre de Caccini aparece el

³¹¹ Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki, Firenze, pp.41-42

último porque su retorno a Florencia no era definitivo ni seguro o quizás el Gran Duque no se fiaba plenamente de la palabra de Giulio Romano.

Después del regreso de su gira internacional, como estaba previsto, la vida de Caccini continuó en la veta acostumbrada: escribió música para celebraciones en la corte, especialmente bodas, de vez en cuando enviaba piezas a clientes fuera de Florencia, cantaba y enseñaba. A la vez intentó encontrar esposos de prestigio para sus hijas y un trabajo para Pompeo. Llegó a planear la boda de su hija Settimia con el gran teclista y compositor Girolamo Frescobaldi, pero no salió adelante el enlace. Finalmente, Settimia se desposó en 1609 con Alessandro Ghivizzani, un músico asalariado de los Medici sin gran fama, que dejó además poca música impresa y manuscrita. Ambos músicos formaron parte del *Concerto Caccini*. Fue un matrimonio no obstante que separó a la hija de su padre y de Florencia: en agosto de 1611 la gran duquesa Maria Maddalena d'Austria y Cosme II solicitan un favor a Settimia y esta rehusa. La razón fue que habían planeado ella y su marido, con el consejo de su suegro, dejar Florencia y marchar a vivir a Lucca en el mes de octubre de 1611. Su padre Giulio Caccini y la familia Medici como sus jefes, se sentirán muy doloridos e indignados por no haber sido consultados y avisados sobre sus planes.

Es indudable que la hija mayor de Caccini fue una celebridad en la época. Sin embargo, Settimia gozó también de un gran prestigio y habilidades como cantante y actriz. En mayo de 1608 fue llamada a Mantua por la familia Gonzaga para el elenco de *L'Arianna* de Monteverdi. En esta ocasión interpretó el rol de *Venere* ya que *L'Arianna* estaba destinada a la famosa cantante Caterina Martinelli. Monteverdi llegó a afirmar que la cantante Adriana Baroni le gustaba más que Francesca Caccini, pero que la hermana de Francesca, Settimia, era todavía mejor cantante³¹². Cuando Monteverdi ya había salido para Venecia, fue reclamada de nuevo en 1612 para realizar un rol principal en las bodas de la familia Gonzaga-Savoia, y gustó tanto que fue contratada al servicio de la citada familia. En 1628 cantará el rol de Aurora en el *Mercurio e Marte* de Monteverdi, compuesto para la celebración de las bodas del Duque de Farnese en Parma. En 1649 declara Severo Bonini, agudo observador de la evolución musical de la época, que Settimia tuvo una “inmortal reputación” y que “logró la perfección en el arte del canto”³¹³.

Francesca, la mayor de las hermanas Caccini, además de ser una gran cantante, siguió los pasos de su padre, convirtiéndose en una distinguida compositora y profesora de canto. *La*

³¹² Somerset-Wat, R. (2004): *Angels & Monsters*, Yale University Press, London, p.12-13.

³¹³ Bonini, S. (1649): *Discorsi e rogole sovra la música et il contrapunto*, ed. M. Bonino, 1979, Salt Lake City, pp.148-149.

liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina (1625) fue la primera ópera de la historia compuesta por una mujer y la primera ópera italiana en representarse en el extranjero. Francesca hizo uso de los recitativos líricos al estilo de su padre, que enlazó magistralmente con melodiosas arias. Escrita sobre un libreto esencialmente feminista, atesora además una innovadora idea: identifica los diferentes caracteres, personajes, estratos sociales y géneros de la ópera con tonalidades contrastantes. Por ejemplo, Alcina y sus mujeres cantarán tonalidades con bemoles y Ruggiero y sus hombres cantarán tonalidades con sostenidos. Esta ópera se escribió en honor del Príncipe Wladislaw de Polonia, huésped de los Medici, y llegó a estrenarse en Varsovia en 1628. Francesca escribió dos óperas más, pero se han perdido las partituras con el paso del tiempo. Tan solo ha llegado hasta nuestros días una colección de cartas que muestran a una mujer muy culta y práctica, la mencionada ópera prima y una colección de canciones publicada justamente en 1618, el año en el que murió su padre Giulio Caccini. No hay ninguna duda de que Francesca fue una virtuosa de la época: disputados sus servicios por la corte de Francia, el Cardenal Montalto en Roma y el Príncipe Ferdinando Gonzaga en Mantua, todos quisieron “robar” a esta gran artista de la corte de los Medici. Si su padre hubiera podido seguir contemplando sus triunfos en toda Europa, hubiera estado realmente orgulloso de “La Cecchina” como cariñosamente apodaban a Francesca.

En los últimos años de su vida, Caccini, aprovechando el éxito obtenido con *Le Nuove Musiche* y sus reediciones, publicó en 1614 una nueva colección de canciones: *Nuove musiche de nuova maniera di scriverle*. También se involucró cada vez más en la jardinería, su gran pasatiempo, que se estaba además poniendo de moda en Florencia.

En 1615, cerca del final de sus días, Caccini una vez más tuvo un roce con la ley después de discutir y luchar con Ottavio Archilei, hijo de los famosos cantantes Vittoria y Antonio Archilei. Por transgredir de nuevo las normas, Caccini fue puesto bajo arresto domiciliario. En 1617, su salud estaba bastante deteriorada, y murió poco después de revisar su testamento el 6 de diciembre de 1618 a los sesenta y siete años de edad.

Giulio Caccini fue apodado el Romano porque esta ciudad lo construyó, aquí aprendió el abc de la música. Sin embargo, Florencia lo elevó a la gloria con merecidos honores, lo adoptó como hijo, y en su seno lo acogió el día de su muerte: está documentado que se le concedió sepultura en la iglesia florentina de la Santísima Annunziata el 10 de diciembre de 1618, aunque no se han encontrado sus restos mortales.³¹⁴

³¹⁴ Gandolfi, R. (1896): *Alcune considerazioni intorno alla riforma di G.Caccini*, en *Revista de Música Italiana*, III, pp.714-720.

A lo largo de la carrera de Caccini, su hogar se mantuvo como lugar de reunión para grandes cantantes de su tiempo, y sus hijas Francesca y Settimia continuaron interpretando su música (así como sus propias composiciones) en toda la península italiana mucho después de su último aliento en 1618.

Sobre Caccini, la musicóloga Suzanne G. Cusick escribe:

*“Giulio Caccini era un hombre a veces difícil que se irritaba a menudo por su rango social real y el de las personas en el mundo de élite al que sirvió. Sus contemporáneos sabían que participaba en actividades comunes, pero de mala reputación, como el juego, especulando en divisas y acciones, y abiertamente deseoso de ser tratado como un igual por los aristócratas entre los que se movía tan a menudo. Giulio escribió cartas jactanciosas a sus clientes, descaradamente se atribuyó el mérito de las virtuosas representaciones por las cuales sus dos esposas y las hijas mayores fueron elogiadas, y con frecuencia se quejaba a la corte de que necesitaba dinero ... De hecho, la prepotente violación de Giulio de los límites del rango social a menudo hacía que dependiera de la intercesión de sus superiores sociales para su rescate”.*³¹⁵

Caccini, individuo inflexible y que hizo todo lo necesario para ir subiendo peldaños, tuvo rivalidades reconocidas con colegas de profesión como Jacobo Peri y Emilio de Cavalieri (con quienes coincidió en la corte de los Medici). Su conflicto hacía referencia al reconocimiento de la invención del nuevo estilo de la monodia acompañada. Con Peri además estaba el asunto del montaje y posterior publicación de una de las primeras óperas, *L'Euridice*. Bien podrían haber sido estas disputas las que instaron a Caccini a proclamarse como el inventor del estilo monódico³¹⁶ en su dedicatoria al Conde de Bardi en la publicación de 1602 de *L'Euridice*, refiriéndose a la monodia como *“ese estilo que, como tu mi Señor sabes, usé en otras ocasiones, hace muchos años”*. No está claro, no obstante, si las monodias contenidas en *Le Nuove Musiche* fueron en realidad las primeras compiladas; hubo, sin embargo, otras colecciones publicadas anteriormente según reseña³¹⁷. De todas formas, a pesar de la personalidad tempestuosa y el deseo de Caccini de elevar su propia reputación y

³¹⁵ Cusick, S. (2015): *Francesca Caccini At The Medici Court*, Chicago University Press, pp. 2-3

³¹⁶ <https://medium.com/@trevormolag/giulio-caccinis-le-nuove-musiche-7a7b70aa9be1> Consultado el 5 de febrero de 2017.

³¹⁷ Bradshaw, M.C. (1993): *Text and Tonality in Early Sacred Monody (1599–1603)*. *Musica Disciplina* 47, p. 225

rango social, sus composiciones, actuaciones y técnicas musicales tuvieron gran éxito por toda Europa. Como explica Howard Mayer Brown:

*“Caccini sin duda llegó a ser considerado como un activo cultural valioso, como un símbolo de Florencia y sus logros en la música. Y algunos de sus viajes al extranjero ... bien pueden haber sido considerados, al menos en parte, como propaganda cultural.”*³¹⁸

Más allá de la personalidad conflictiva del músico, su vida, su enigmática humanidad y su clarísimo genio estuvieron dedicados con fervor a la música, a la que consagró todo su tiempo. Citemos la carta que el montopolense Michelangelo, padre de Giulio Caccini, escribe en 1585 al padre Mazzei, refiriéndose a la intensa actividad y trabajo de su hijo: *“...non ho possuto ancora cavar quell’Agnus Dei del mio messer Giulio per le tante occupationi che ha...”*

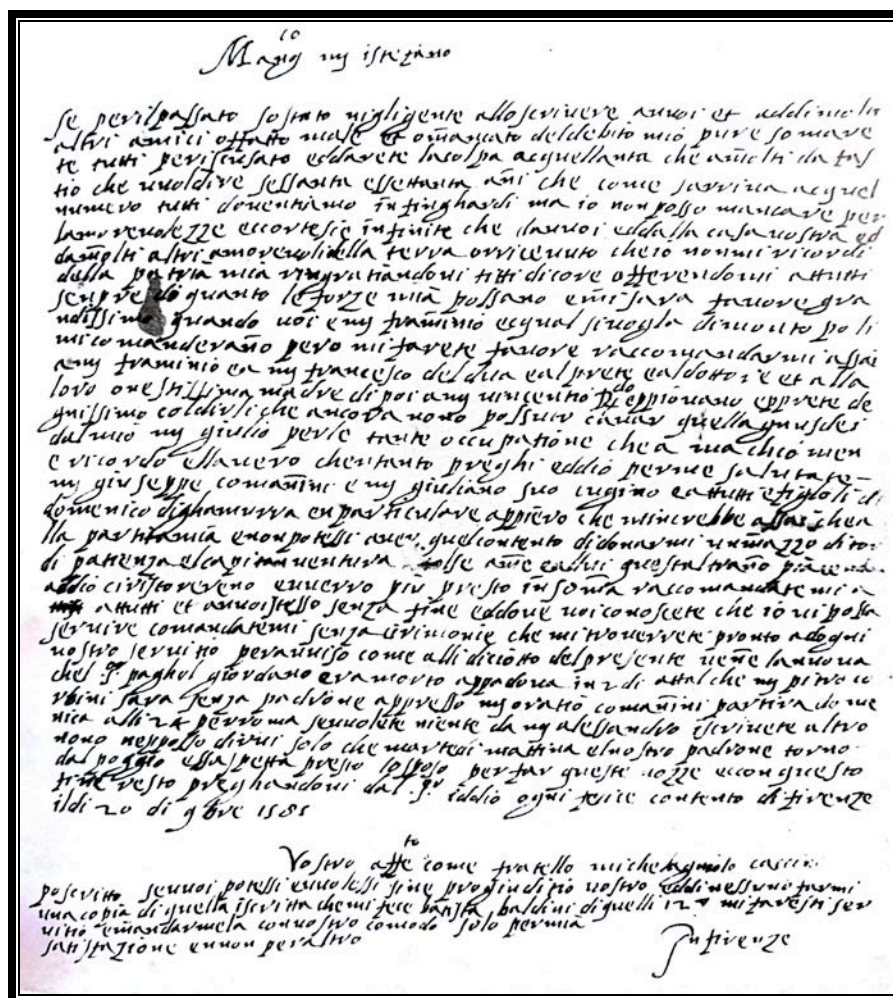


Figura 4.23. Carta de Michelangelo Caccini al padre Mazzei en Montopoli, 1585.

³¹⁸ Brown, H.M. (1981): *The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad*, Early Music, vol. 9, Oxford University Press, pp. 147-168.

Fuente: Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini*³¹⁹

Como persona y artista, podemos decir sin lugar a dudas que Giulio Caccini encarnó el prototipo de hombre renacentista de la época en la que nació y vivió. Gloriosos tiempos en los que se calificaba al hombre por el peso de sus valores intelectuales y morales y no tanto por su cuna.

Podemos añadir que, a pesar de su posición social de nacimiento, su padre Michelangelo luchó por dar a los tres hijos varones una gran formación, que supieron aprovechar convirtiéndose en reconocidos artistas. De las dos hijas de Michelangelo y hermanas de Caccini, Laura (Oretta) y Dianora nada se menciona a este respecto en las biografías. No obstante, tengamos en cuenta que la educación de sus hijos se llevó a cabo en su más tierna juventud en Roma, epicentro de la Iglesia Católica, con la estricta observancia de San Pablo en la I Carta a los Corintios, capítulo 14 versículo 34, sobre la admonición a las mujeres que debían guardar silencio en las iglesias.³²⁰ En Roma y estados papales no se podía oír cantar a una mujer públicamente; estaba prohibido que exhibieran sus voces en escena o en entretenimientos públicos hasta 1798, además de que dañaba seriamente su reputación. Giulio emigró a Florencia, ciudad independiente, moderna y no sujeta a los dictados de Roma en este aspecto. Así el hijo superó a su padre y fue pionero en la coeducación en una ciudad que lo apoyó, otorgando esa gran cultura a su único hijo varón Pompeo y también a sus hijas. Gracias a que educó por igual a sus hijos, Francesca Caccini fue, además de una aclamada y muy cotizada intérprete en las cortes europeas, la primera mujer en la historia en componer una ópera.

Caccini había creado una excelente escuela de composición y de canto no solo en su familia. Aprovechando su propia experiencia, la sabiduría adquirida en su formación en la Capilla Giulia de Roma con Aminuccia y en Florencia con Scipione dalla Palla, y los conceptos educativos inéditos logrados con su experiencia, formará durante varios siglos un método autorizado de una nueva pedagogía musical, que instruirá en su arte además de a su propia familia a ilustres alumnos. Nombraremos a los más reconocidos: Severo Bonini (1582-1663), cantante, organista, compositor y escritor. Su tratado *Prima parte de discorsi e regole sopra a música* (1649-1650) es una fuente documental de información sobre los compositores de la época y el nacimiento de la monodia y la ópera. Francesco Rasi (1574-1621), noble

³¹⁹ Giazotto, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki, Firenze, p.51

³²⁰ http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/11/141120_cultura_san_pablo_mujeres_iglesia_catolica_finde_bd
Consultado el 15 de enero de 2017.

toscano, compositor y tenor lírico intérprete del rol de Aminta en *L'Euridice* de Peri y del rol protagonista del *Orfeo* de Monteverdi. De su voz diría Bonini “*una dulce y a la vez robusta voz... que hace que su canto parezca angélico y divino*”.³²¹ Giovanni Gualberto Magli (?-1625), contratenor castrado, intérprete en el *Orfeo* de Monteverdi de los roles de La Musica, Proserpina y Speranza. María Rasi, hermana de Francesco. Y otros artistas de la época.

Recordemos que la aclamada agrupación *Concerto Caccini*, liderada por el Maestro Caccini e inspirada en el pionero *Concerto di donne di Ferrara*, fue integrada finalmente por su familia y alumnos. A comienzos de 1600, el *Concerto Caccini* fue la estrella de los festivales de música de la corte y de las ceremonias litúrgicas y musicales que tuvieron lugar en Pisa, en la Iglesia de San Nicolás, junto al palacio donde los grandes duques solían residir desde 1601 a 1607 desde comienzos del carnaval hasta la Pascua. Las cantantes protagonistas de *Concerto Caccini* fueron en sus comienzos la gran soprano Vittoria Archilei “La Romanina” (mencionada en el prefacio de *Le Nuove Musiche* por su arte), Lucía (primera esposa de Caccini) y Margherita (segunda esposa de Caccini). Años más tarde, tras la muerte de Lucía y el retiro de Vittoria, serán relevadas estas damas por las dos hermanas Caccini, Francesca y Settimia, que cantarán junto a su joven madrastra Margarita. Su hermano e hijastro Pompeo hará las veces de escenógrafo para la agrupación.

Esta intensa labor docente, interpretativa y compositiva de Giulio Caccini ha sido alabada por músicos como Filippo Vitali, Pietro de Bardi, Alessandro Piccinini y Vincenzo Giustiniani entre otros³²². Su música fue ampliamente celebrada e interpretada durante su vida y a lo largo de todo el siglo XVII.

Uno de los objetivos de esta investigación es ayudar a redescubrir la figura y obra de Giulio Caccini en el presente siglo XXI.

³²¹ Bonini, S. (1649): *Discorsi e rogole sovra la música et il contrapunto*, op. Cit.

³²² <http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=98>. Consultado el 30 de enero de 2018.

CAPÍTULO V. *LE NUOVE MUSICHE* (1602)

5.1. NUEVAS APORTACIONES

Le Nuove Musiche, publicada por Caccini en 1602, ha llegado a ser un símbolo de la nueva era de la música de cámara vocal del siglo XVII, al igual que *L'Euridice* de Peri y Caccini de 1600 señala el comienzo de la ópera³²³. El discurso introductorio "a los lectores" de *Le nuove musiche* es una combinación perfecta de historia, estética y consejos prácticos. Contiene el alma de la filosofía neoplatónica sobre el ideal de la música, tan comentada en las reuniones mantenidas en la Camerata Bardi.

La obra en cuestión constituye un auténtico ensayo sobre los ideales, el estilo y las técnicas del canto barroco temprano. También debate sobre las particularidades de las composiciones, y nos explica su forma de escribir la parte del bajo continuo, intuyendo que él concibe su acompañamiento por uno mismo, para facilitar la libertad rítmica de "hablar con armonía". Este acompañamiento de la monodia a principios del siglo XVII solía realizarse con laúd, clavicémbalo e incluso órgano. El instrumento del que nos habla Caccini en su prefacio es el *chitarrone* (especie de laúd con mástil extra largo y bordones sin trastes, similar a la tiorba) como conocedor del mismo, haciendo honor a su puesto de afamado laudista en la corte de los Medici. Además nos recuerda el ideal del hombre renacentista expuesto en 1514 en el libro *Il cortegiano* (El cortesano) de Baldassare Castiglione. Este manual, que todo noble de la época que se preciase de serlo debía conocer, abogaba por la *sprezzatura* (espontaneidad) del comportamiento aristócrata³²⁴. Así, nos ayuda a comprender por qué Caccini, sintonizando siempre con los altos estamentos, describió su canto también con

³²³ Se considera la primera ópera representada conservada íntegramente, ya que aunque *Dafne*, de Peri, también fue representada en Florencia varios años antes en la temporada 1597-1598, solo se conserva de ella el libreto y algún fragmento musical. En el mismo caso está *Rappresentatione di Anima e di Corpo* de Emilio Cavaleri, estrenada meses antes en Roma, pero no tenida en cuenta en este extremo por algunos teóricos al ser considerada más un oratorio, drama religioso, no siendo su temática profana como en las óperas.

³²⁴ Knigge, A.F. (2016): *De cómo tratar con las personas*, Arpa editores, Barcelona. Consultada reseña digital del libro el 2 de febrero de 2017 <https://books.google.es/books?id=1Q-9DQAAQBAJ&pg=PT20&lpg=PT20&dq=ideal+de+hombre+renacentista+sprezzatura+Castiglione&source=bl&ots=D7Wr6VFK6b&sig=8fIA0BQ3NM9nTiJdCxwUsckW8Rk&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiS8sCKopXZA hVFARQKH9KAEAQ6AEIKDAA#v=onepage&q=ideal%20de%20hombre%20renacentista%20sprezzatura%20Castiglione&f=false>

sprezzatura y auto-acompañado como en el “estilo noble” que relata Castiglione para su caballero ideal.³²⁵

Caccini, afamado cantante y maestro de canto de la época, se recrea en el prefacio en el estilo de cantar, describiendo minuciosamente los *giri di voci* y *passaggi* (variación de las líneas melódicas con pseudo-improvisación disminuyendo o dividiendo valores) y otro tipo de embellecimientos vocales como *crescendo* y *decrescendo*, *esclamazione*, *trillo*, *gruppo*, así como varias formas de atacar o entonar la nota. Como comentamos en el capítulo dedicado a la evolución de la técnica vocal, Caccini enfatiza su preferencia por la voz de pecho frente a la voz de cabeza o *falsetto*, e insiste en la importancia del control de la respiración.

Tras haber interpretado y grabado los madrigales y arias, consideramos que la belleza de la obra de Caccini descansa sobre la base del dominio absoluto de su instrumento y el control de la respiración que debía atesorar el autor, un nivel de virtuosismo que tal vez incluso nos resulta difícil imaginarnos hoy en día. Caccini, renunciando al arsenal de imaginería expresiva en el texto utilizado por la gran mayoría de madrigalistas, escribe con el pleno conocimiento de un cantante y maestro de canto sobre las armas más cautivadoras de una voz bien entrenada: agilidad, fluidez, belleza de sonido.

Comprobaremos también que recurre bastante menos que su colega Peri al recitativo desnudo; como diría Hitchcock³²⁶, Caccini no es el actor declamador de escenario, Caccini sigue siendo el cantante del laúd. Y, sabiamente, para amoldar la música al poema, combina la escritura declamatoria con líneas melódicas más amplias, pasajes recurrentes y ornamentos o melismas (antes improvisados), generalmente evitados en el estilo recitativo.

Tras escribir un auténtico manual de campo para interpretar su obra, Caccini nos presenta una colección de doce madrigales, el final de la ópera *Il Rapimento di Cefalo* y diez arias que incluyen los tres tipos de monodia: madrigal solista, *canzonettas* estróficas y variaciones estróficas.

5.1.1. MADRIGALES

La obra musical comienza con el apartado de los madrigales. Creemos conveniente definir el término madrigal: hace referencia a un tipo de poema que no tiene estrofas ni esquema de rima predecible. Tiene una secuencia irregular de siete u once sílabas por verso,

³²⁵ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental, 1580-1750*, Akal, Madrid, p. 51.

³²⁶ Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin, p.ix.

sin un patrón de acentuación recurrente.³²⁷ Estos *versi sciolti* (versos sueltos) nos recuerdan a la prosa o lenguaje normal hablado.

Recordemos que antes de Caccini los madrigales renacentistas eran escritos para varias voces (cuatro o cinco normalmente), aunque se solían interpretar también por una voz solista que improvisaba ornamentos y era acompañada (a veces por el mismo cantante) con laúd, que tañía las partes de las otras voces.

A diferencia de la tradición que lo precede, Caccini escribe sus madrigales para una voz solista y siguiendo los consejos de Vincenzo Galilei³²⁸ (1520-1591), reconocido músico y padre de Galileo Galilei, evita el abuso de épocas precedentes sobre la plasticidad de las palabras a través de figuras musicales asociadas a imágenes textuales (por ejemplo, cuando la línea melódica ascendente está subiendo o bajando denota alegría o tristeza, una nota larga equivale a la eternidad, etc.). Encontramos originalidad también en sus cadencias frecuentes, tan contrarias a la tendencia del madrigal polifónico en su fluir continuo. Existe un planteamiento personal en la polaridad entre la voz y el bajo. Este último rara vez comparte motivos musicales con la anterior y por lo general se mueve más lentamente - un soporte para la parte superior, no su gemelo o igual. Se crean asimismo disonancias que no hubiesen sido permitidas por las reglas del contrapunto. Evita el cromatismo como recurso expresivo: casi nunca va más allá de una yuxtaposición de formas mayores y menores. Su línea vocal, con sus frecuentes coloraturas, busca a su vez la sencillez, realizándose básicamente a través de progresiones simples. Para contribuir a la impresión de un canto recitado similar a la palabra hablada, el ámbito de alturas se mantiene reducido en las frases y existen repeticiones frecuentes de una misma nota. En este sentido Caccini nos presenta la *sprezzatura di canto*, consistente en el uso del tempo rubato y la espontaneidad en el canto, es decir la interpretación de los madrigales con libertad rítmica para aproximarnos a los ritmos no medidos del lenguaje. Finalmente, destacaremos que sus canciones parecen menos densas en florituras que las de otros compositores coetáneos: la intención es discriminar con juicio la aplicación de los *passaggi* en interés de la claridad y fuerza comunicativa de la poesía sobre la música, para llegar a mover los afectos del alma. No obstante, a pesar de las prioridades platónicas, como hemos afirmado anteriormente, Caccini es antes que un teórico humanista, un fantástico cantante. Creemos que su música triunfa ante todo por la gracia en la melodía más que por el poder comunicativo del texto, que obviamente también está presente en su

³²⁷ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental*, op. cit, p. 47.

³²⁸ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental*, op. cit, p. 49.

armonia favellare - hablar con armonía musical- como insistió en la segunda parte de *Le nuove musiche* publicada en 1614³²⁹.

5.1.2. CORO FINAL DE IL RAPIDAMENTO DI CEFALO

Al pasar a la siguiente sección, seguramente nos podremos preguntar cómo Caccini incluyó el coro final de *Il Rapidamento di Cefalo* compuesto por él en 1600 en una colección de canciones de cámara. Señalaremos que los otros coros de la obra *Il Rapidamento di Cefalo* son de la autoría de Stefano del Nibbio, Piero Strozzi y Luca Bati. Quizás por ello no incluyó más que parte de su propia producción. Wiley Hitchcock³³⁰ en la introducción de la edición de 2009 se hace la misma pregunta, y aunque señala que su inclusión puede parecernos gratuita, llega a la conclusión de que tiene su sentido práctico para ejemplificar lo comentado por Caccini en el prefacio de su obra. Recordemos que allí aborda los principios en los que basa sus composiciones y su canto de *passaggi*, pero no había mostrado ejemplos concretos. Así, las tres arias para solista de *Il Rapidamento di Cefalo* pueden considerarse plenamente ilustrativas a este respecto. Seguramente por esta razón Caccini incluyó el fragmento de una ópera en un libro de canciones de cámara. Otra razón pudiera ser el inmortalizar (ya que nunca se publicaría) aunque solo fuera un fragmento de lo que consideró seguramente Caccini como el *climax* de su carrera: el encargo por el Gran Duque de la composición de música para la pastoral *Il Rapidamento di Cefalo* escrita por Gabriello Chiabrera. Una superproducción de la época que no volvería tampoco a representarse más y que costó 60.000 escudos (alrededor de 260.000 euros actuales). Participaron más de 100 músicos y cantantes bajo la dirección de Caccini y cerca de 1000 personas encargadas de la maquinaria escénica, dirigidas por Bernardo Buontalenti y Alessandro Pieroni, y otras tareas derivadas de la producción. Esta obra fue estrenada para una audiencia de 3800 nobles (3000 caballeros y 800 damas)³³¹. La fecha especialmente elegida fueron las celebraciones de la boda de María de Medici, sexta hija del fallecido Francisco I y sobrina de su Señor el gran Duque Fernando I de Medici, que sería reina de Francia y Navarra tras los esponsales con Enrique IV, rey de Francia. Fue

³²⁹ Caccini, G.(1614): *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle...Nelle quali si dimostra, che da tal maniera di scrivere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'arte, senza necessità del canto dell'autore; adornate di passaggi, trilli, gruppi, e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*. Zanobi Pignoni e Compagni, Florencia.

³³⁰ Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

³³¹ Nagler, A.M. (1964): *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven, pp. 93-100.

interpretado el 9 de octubre de 1600 en Florencia, concretamente en el Teatro Uffizi, en el sexto día de festejos y última tarde de la celebración. Se invitó a participar a los mejores cantantes de la época. El bajo Melchior Palantrotti cantó “*Muove si dolce*” con los *passaggi* dados por Caccini; por otra parte Peri, competencia y rival evidente de Caccini, inventó otros *passaggi* en “su propio estilo” para reemplazar a los del compositor en el aria “*Caduca fiamma*”, y Francesco Rasi, solista de “*Qual trascorrendo*” se comprometió a cantar algunos de los *passaggi* como Caccini los había escrito, sustituyendo otros a su propia conveniencia. Esta era la tónica habitual en la época, aunque Caccini deja claro en su prefacio dos años más tarde que es necesario que el intérprete respete la obra del compositor. Este será uno de los motivos por los cuales decide escribir en la presente edición todos los adornos, a diferencia de la práctica habitual de finales del siglo XVI y principios del XVII en la que se dejaban a la improvisación del músico.

El éxito de la representación fue espectacular, tanto es así que el poeta y escritor Michelangelo Buonarroti *il Giovane*³³², bisnieto del famoso Michelangelo Buonarroti, en su descripción oficial de la boda dice: “excede de lejos a ninguna otra desde los romanos”. Viene a colación comentar en este apartado que peor suerte tuvo en cambio el estreno de la ópera *L'Euridice*, representada tres días antes, el 6 de octubre de 1600, para una audiencia más pequeña (200 príncipes y nobles) en las salas del Palacio Pitti. Esta ópera fue compuesta en su mayoría por Jacopo Peri, joven compositor al que supuestamente tenía celos Caccini. Por este motivo, los mejores alumnos de Caccini que fueron contratados para representarla tenían rotundamente prohibido por su maestro el cantar música de Peri, a no ser que fuera recompuesta por el mismo Caccini. Así que Peri, a pesar de quejarse de este extremo, no tuvo más remedio que ceder o compartir parte de la composición de la ópera (25% aproximadamente) con el “Romano”³³³, quien compuso las arias de los roles de Euridice, interpretada por su propia cuñada, algunas arias solistas del pastor y la ninfa del coro, y los coros “*Al canto, al ballo*”, “*Sospirate*” y “*Poi che gli eterni imperi*”.³³⁴ Y culminó esta gran rivalidad entre ambos compositores en el año 1601: Caccini se adelanta a los acontecimientos y publica en la imprenta de Giorgio Marescotti de Florencia su propia ópera *L'Euridice*, con el mismo libreto de Rinuccini, y tan solo unos meses antes que Peri. Por supuesto, Caccini

³³² Buonarroti il Giovane, M. (1863): *Opera varie in versi ed in prosa*, incluye la descripción de la fiesta de 1600, ed. Pietro Fanfani, Florencia.

³³³ Apodo que recibía Caccini al ser nacido en Roma.

³³⁴ Strunk, O. y Treitler, L. (ed.) (1978): *Prefacio de Peri a la primera edición de Euridice*, Source Readings in Music History, W.W. Norton and Company Inc., Nueva York, p.661

siempre tan ceremonioso con los poderosos, la dedica a la novia María de Medici, ya reina de Francia y Navarra, y en la reedición de 1608 a Alessandro Raveri.³³⁵ Lamentablemente para ambos compositores, ambas óperas sobre *L'Euridice* serán raramente representadas³³⁶.

5.1.3. ARIAS

Siguiendo el orden de publicación de las piezas de *Le Nuove Musiche* (1602), pasamos al apartado de las arias, vistas como un grupo distinto al de los madrigales. En principio nos sorprende a primera vista la similitud que algunas de ellas aparentan. Configuraciones de poemas estróficos, en la mayoría de los casos con la música de una estrofa para servir al resto, dan como resultado una experiencia musical diferente de los madrigales más o menos compuestos por una sola estrofa. Pero algunas de las arias son madrigales virtualmente estróficos. Son como irónicamente diría Hitchcock³³⁷, similares a una sirena, "ni pez ni mujer". Tres de las arias son variaciones estróficas³³⁸, es decir, adaptaciones de textos de canzonetta donde ha variado la parte vocal de cada estrofa, ya sea añadiendo adornos o cambiando levemente contornos melódicos y ritmos pero conservando siempre la línea del bajo y acordes de una estrofa a otra. También el cambio por sorpresa del estilo melódico al recitativo hace que la parte vocal parezca distinta de una estrofa a otra. Quizás esta es una de sus innovaciones en las variaciones estróficas: la espontaneidad en el canto y el plasmar en la notación las diferentes ornamentaciones que los compositores precedentes no acostumbraban.

Como vemos hay mucha variedad en las arias: el aria 10 (*Chi mi confort'ahimè*), por ejemplo, tiene una última estrofa que es solo una variante expandida de la música para los primeros versos, pero en las arias número 3 (*Ard'il mio petto misero*) y número 4 (*Fere selvaggie*) apenas hay variación entre las estrofas, y en el aria 1 (*Io parto, amati lumi*), existe poco terreno común entre ellas.

En esta comparativa, quizás solo las arias número 6 (*Udite, udite, amanti*), número 8 (*Odi, Euterpe*) y número 9 (*Belle rose porporine*) parecen tener algo que ver con la descripción de las *canzonettas* estróficas³³⁹, formas que tienen el mismo esquema de rima y

³³⁵ Brown, H. M. (1981): *Preface to Euridice: an opera in one act, five scenes*. Madison: A-R Editions, p. vii

³³⁶ Comprobable en la web operabase.com. Consultado el 2 de febrero de 2017 <http://operabase.com/oplist.cgi?lang=es&ask=t>

³³⁷ Op. cit. anterior.

³³⁸ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental, 1580-1750*, Akal, Madrid, p. 50.

³³⁹ Walter, J. (2010): *La Música Barroca en Europa occidental, ibídem*, p. 49.

longitud de versos, con patrones regulares de acentuación. Se repite la misma música para cada estrofa y los patrones de acentuación también se corresponden. En este caso estamos en el sentido opuesto de *armonia favellare* (hablar en armonía) ya que la música no interpreta el texto por la declamación sino más bien está reflejando su forma y estructura. Formas compuestas por el autor, para proporcionar a su público una manera de aliviar de vez en cuando la depresión y la tristeza, que por lo visto también existían en aquel entonces en las clases privilegiadas, estamento social al que iba dedicada la producción de Caccini. Así, el aria número 4 (*Fere selvaggie*) tiene un aire melodioso, en sintonía con el espíritu alegre de las *canzonettas* estróficas (a pesar de su texto triste) y, una vez reestructuramos su compás nos revela sus verdaderos ritmos, al igual que las arias número 8 y 9, que constituyen encantadoras danzas de hemiolias. Y en este sentido, la principal innovación de Caccini en estas piezas con la forma de *canzonettas* estróficas fue reducir las voces a los acordes en la línea del bajo.

Finalmente, señalaremos que el aria número 10 (*Chi mi confort'ahimè*) es diferente en varios aspectos. Es la única canción entre las arias y madrigales para la voz de bajo. Llena de *passaggi* y con una tesitura que va desde el C (Do) agudo hasta el B (Si) b grave, una extensión vocal de más de dos octavas, muy exigente para un bajo de la época en la que no se dominaba la técnica del pasaje de la voz y la cobertura del sonido. Así, consideramos que parece haber sido concebida como broche de oro de la obra, para ser interpretada por alguna voz excepcional (de las que han existido en todas las épocas) y llegar al clímax de toda la colección de piezas que conforman el libro.

5.2. TRADUCCIÓN Y ESTUDIO DEL PREFACIO (1602)³⁴⁰

LA NUEVA MÚSICA de GIULIO CACCINI

llamado “Romano”

EN FLORENCIA

Marescotti

1601

³⁴⁰ Con el trabajo que presentamos a continuación, pretendemos aportar no tan sólo la primera traducción al castellano del prefacio, sino también presentar un análisis con notas a pie de página de la presente traducción que ayude a una mejor comprensión de la obra que nos ocupa, tomando como referencia y guía la reconocida obra del musicólogo americano Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, que traduce la obra de Giulio Caccini al inglés.



Figura 5.1. Página que da título a la obra *Le Nuove Musiche* (1602) de Caccini

Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, Imprenta Marescotti,
Biblioteca Nacional Central, Música Antigua 31, Florencia.

Yo, Fray Francesco Tibaldi Florentino de las Órdenes Menores Conventuales, leídos estos madrigales musicales compuestos por el señor Giulio Caccini Romano³⁴¹, más allá de su temática consistente en cuestiones de amor mundano, no encontramos en ellos nada que reprender por la fe católica, ni contrario a los Prelados de la Santa Iglesia, la República, o los Príncipes. Y dando fe de ello, escribo estas cuatro líneas de mi puño y letra, en la iglesia de la Santa Cruz de Florencia, en el último día de junio de 1602³⁴², con la carta dedicada al Sr. Lorenzo Salviati y otros lectores.

Concedida la impresión de la obra con el consentimiento del Padre Inquisidor, 1 de julio de 1602.

Cos. Vicario de Florencia

La licencia de impresión se concede en Florencia. In quorum fidem. Fechado en Flor. 1 de julio de 1602.

El Inquisidor de Florencia

³⁴¹ Giulio Caccini fue también conocido como Giulio Romano, haciendo referencia a su ciudad natal. Se ha creado confusión a este respecto pues existieron dudas sobre si su localidad natal había sido Tivoli, la primera residencia de sus padres. Hemos adjuntado las partidas de bautismo familiares en el capítulo dedicado a la biografía del músico. También se creó confusión porque existieron más personas apodadas Giulio Romano en la época. Recordemos a Giulio Pippi (1499-1546), celebre alumno de Rafael. Pippi fue un gran pintor, arquitecto y decorador italiano del siglo XVI que, al nacer en Roma, fue más conocido en la época como Giulio Romano. A su vez existió otro músico llamado Giulio y apodado Romano por su nacimiento en la ciudad papal que escribió algunas obras musicales que hasta hace algunos años habían sido atribuidas erróneamente a Giulio Caccini, como por ejemplo su obra *Fuggiloto Musicale*, cuya descripción y contenido es el siguiente: *madrigali, soneti, arie, canzoni e scherzi per cantare nel chitarrone, clavicémbalo o altro instrumento a 1 o 2 voci*, y que fue editado en Venecia en 1613.

³⁴² Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, op. cit, p.2: La discrepancia en el año de edición/impresión proviene del calendario florentino, según el cual el año empezaba en las festividades de la Anunciación, el 25 de marzo. Véase también al respecto la nota 4.

*Al Ilustrísimo Sr. Lorenzo Salviati*³⁴³

Muy honorable Señor:

No hay nada más reconfortante que el ofrecer a otro incluso el más humilde de los dones, mostrando más que gratitud a aquel que se ha dignado en aceptarlos. Su Ilustrísimo por siempre, está siempre dispuesto a mirar con buenos ojos, encontrar agradable y alentar las muestras (no voy a decir “dones”) de mis esfuerzos musicales; de hecho, su noble inteligencia, versado en todas las disciplinas de las bellas artes, ha disfrutado no solo escuchando mi música y el canto interpretado por mi mismo y por otras personas capacitadas, sino muy a menudo, honrando a mi música con su propio canto. De este modo, le doy traslado desde el conocimiento de la técnica artística, para publicar algunos de mis madrigales y arias, encomendados a su protección, quien con tanta cortesía le complace estimar mi trabajo. Y espero que esas musas con la que acostumbra a disfrutar el placer virtuoso en su noble jardín (y que por proximidad no está muy alejado de mi humilde morada) puedan mantener a su Ilustrísimo consciente de mi servicio por largo tiempo, y de mi deseo siempre creciente y la esperanza de sumergirme en su virtud y en la beneficencia de su gracia, que siempre espero refleje la gracia divina. Me inclino ante usted rindiéndole homenaje.

*Desde mi residencia en Florencia, 1 de febrero de 1601.*³⁴⁴

A su Ilustrísima

De su agradecido servidor

Giulio Caccini.

³⁴³ Caccini dedica su libro a un personaje público de la vida social florentina, Lorenzo Salviati, miembro de una familia distinguida de la ciudad, embajador ocasional de Ferdinando I de Medici para diversos poderes, y del gobernador de Siena en 1607. Véase Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions para algunas de las interesantes notas recopiladas en la presente traducción y véase también Agostino Ademollo, *Marietta de Ricci, ovvero, Florencia al tempo del V Assedio* (Florencia, 1845), 4: 1211. La residencia de Salviati en Florencia, a la que se refiere Caccini en su dedicatoria, estaba justamente en Borgo de Pinti, 76, finca que llegó a denominarse por los sucesivos propietarios Palazzo Aldobrandini - Borghesi; Como hemos comentado, no estaba lejos de la casa de Caccini en Via Capponi. Ver Limburger, W. (1910): *Die Gebäude von Florenz*, Leipzig, p.4.

³⁴⁴ Caccini residía en Florencia, en el núm. 42 de la Via Gino Capponi. La discrepancia entre la fecha que da en la dedicatoria y la fecha de impresión, se resuelve en el último párrafo del libro, véase más adelante “el impresor a los lectores”.

A los lectores

Si no he publicado hasta ahora los estudios musicales que he realizado a la manera del canto noble aprendido de mi famoso maestro Scipione delle Palle,³⁴⁵ ni otras composiciones de diversos madrigales y arias escritas por mí en momentos diferentes a los expresados hasta la fecha, fue porque no lo estimé necesario. Me parecía que estas piezas habían sido suficientemente honradas - de hecho, mucho más de lo que merecían - al ser interpretadas constantemente por los cantantes más famosos de Italia, masculinos y femeninos, y por nobles amantes de la profesión. Pero ahora viendo la interpretación agotada y desgarrada de muchas de mis canciones, haciendo mal uso de los largos giros vocales simples y dobles - incluso redoblados que se entrelazan entre sí³⁴⁶ - desarrollados por mí para evitar el viejo estilo de *passaggi*, antes de uso común (más adecuado para instrumentos de

³⁴⁵ El maestro que enseñó a Caccini a cantar y tocar el laúd en su ciudad natal Roma fue Scipione delle Palle (o Della Palla). Este maestro es citado en *Dialoghi sulla musica* (1552) de Luigi Dentice como profesor activo en Nápoles en ese momento, y de sus composiciones sólo se conoce la obra con textos de Petrarca “*Dura legge*”, publicada en Nápoles, en una colección de *Aeri raccolti...Dove si cantano sonetti, stanze, e Terze rime* (1577).

³⁴⁶ Caccini nunca explica con precisión estos términos. “*Quei lunghi giri di voci semplici, e doppi, raddoppiate cioè, intrecciate l'une nell'altra*” pudiendo haber sido una frase habitual, ya que Jacopo Peri había utilizado exactamente estas palabras “*Quei lunghi giri di voci semplici, e doppi*” en el prefacio de la ópera compuesta por ambos compositores, Peri y Caccini. La citada obra *L'Euridice*, fechada el 6 de febrero de 1600, fue una ópera pastoral encargada al compositor Jacopo Peri en colaboración con Caccini y al poeta Ottavio Rinuccini con ocasión del enlace matrimonial entre Enrique IV de Francia y María de Medici, en Florencia el 6 de octubre de 1600. Peri hacía referencia con estos términos al canto de la virtuosa Vittoria Archilei. Caccini, en uno de sus ejemplos distingue entre una *cascata scempia* (caída sencilla) y una *cascata doppia*. Sin embargo, en el contexto de la presente frase (y también en la de Peri) uno se siente tentado a interpretar “sencillo”, “doble” y “redoblado” como *passaggi* de forma sucesiva, más rápidos los valores de las notas (octavos, dieciseisavos, y treintaidosavos) y “entrelazamientos” como diversas combinaciones de estos.

El fallo de Caccini al no definir sus términos es tanto más frustrante cuanto al parecer considera el *raddoppiate* como un estilo especial; los menciona específicamente en el prefacio de su obra *L'Euridice* y, como Peri unos meses más tarde, cita a Vittoria Archilei como exponente de su música: “el nuevo estilo de *passaggi* y *raddoppiate* inventado por mí ahora es utilizado por Vittoria Archilei, una cantante de excelencia, aclamada por su fama, que ha estado cantando mis obras desde hace mucho tiempo (*la nuova maniera de passaggi, e raddoppiate inventati da me i quali hora adopera cantando l'opere mie già e molto tempo, Vittoria Archilei, cantatrice di quella eccellenza, che il mostra Grido della sua fama*). Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p.2.

viento y de cuerda que para la voz); asimismo viendo crescendos vocales y decrescendos, esclamazioni, trémolos y trinos, y otros adornos de buen estilo de canto, utilizados sin embargo de manera indiscriminada. Por todo ello me he visto obligado (y también impulsado por los amigos) a publicar estas piezas, y en esta primera edición explicar a mis lectores por medio del presente discurso sobre los motivos que me llevaron a un tipo de canción para voz solista. De esta manera, ya que (por lo que yo sé) la música de esa gracia total³⁴⁷ es poco común en nuestros tiempos modernos, tal vez pueda dar alguna idea en estas líneas, para que otros puedan alcanzar la perfección, como “una gran llama sigue a una pequeña chispa.”³⁴⁸

En el momento en que la admirable Camerata del Ilustrísimo señor Giovanni Bardì, conde de Vernio, estaba floreciendo en Florencia, no sólo constituida por la nobleza, sino también por los más destacados músicos, intelectuales, poetas y filósofos de la ciudad, he estado yo presente con mi

³⁴⁷ Para el artista del siglo XVI, la palabra *Grazia* tenía más sutiles e importantes connotaciones que hoy en día pueda tener la palabra “gracia” para nosotros (aunque, a falta de una palabra mejor, “gracia” se utiliza constantemente en el presente documento como traducción de las muchas apariciones del vocablo italiano *Grazia*). Inspirándose en el libro *Il cortegiano* de Castiglione (publicado por la Imprenta Aldina en Venecia en 1528 y traducido al castellano en 1534 por Juan Boscán). Este famosísimo libro definía todas las cualidades del moderno caballero renacentista, y Vasari fue el primero en sostener el término *Grazia*, en contraposición a la mera belleza, como un ideal artístico, junto con facilidad y velocidad de ejecución, sin esfuerzo técnico. *Grazia* no se debe confundir con la seriedad y lo sublime en el arte, sino más bien conectado con dulzura y suavidad (*dolcezza*, *morbidezza*). Era un don natural; incluso etimológicamente se ligó el término a lo espiritual y lo metafísico. Como un don natural, no se adquirida mediante el estudio y el trabajo, y sólo podría surgir de una manera sin esfuerzo, no forzada (véase la nota que habla de la *sprezzatura*). En el uso de los finales del siglo XVI y principios del XVII (como se ejemplifica en el diccionario de la Accademia della Crusca), *Grazia* significaba “*Bellezza ... che rapisce altrui ed amore*” (belleza...que seduce a uno hacia el amor).

Dentro de los muchos usos que da Caccini al término, e incluso repitiendo en exceso la palabra en la dedicatoria de *Le nuove musiche* (hablando de la *grazia* atribuido a Lorenzo Salviati y mencionando incluso *divina Grazia*), lo coloca dentro de la tradición final renacentista en relación con el vocablo *Grazia* y su importancia en cualquier obra de arte, incluyendo la interpretación musical.

Véase las notas de la traducción al inglés de Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, op. cit., p. 3 y véase Blunt, A. (1940): *Teoría artística en Italia 1450-1600*, Oxford: Clarendon Press, pp. 93-98; Shearman, J. (1963): “*Maniera como un ideal estético*”, *El Renacimiento y Manierismo, Estudios de Arte Occidental*, Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte, Princeton: Princeton University Press, 2: 203ff.; Sydney Freedberg, S. (1950): *Parmigianino, sus obras en pintura*, Cambridge: Harvard University Press, p. 6.

³⁴⁸ Dante, *Paradiso*, 1:34. Invocación de Dante

asistencia; y la verdad es que puedo decir que he aprendido más de sus conversaciones que en mis más de treinta años de estudio del contrapunto. Estos señores sabios me animaron, y con el razonamiento más lúcido me convencieron para no estimar ese tipo de música que, evitando una clara comprensión de las palabras, destruye tanto en su forma como su contenido, ahora alargando y ahora acortando sílabas para acomodar el contrapunto (una laceración de la poesía). Pero en lugar de ajustarse a esa manera tan alabada por Platón³⁴⁹ y otros filósofos (que declaró que la música no es más que habla, con el ritmo y el tono que viene después; no viceversa) con el objetivo de penetrar en las mentes de los hombres y tiene esos maravillosos efectos admirados por los grandes escritores. Pero esto no ha sido posible debido al contrapunto de la música moderna, y aún más imposible en los solos cantados con diferentes instrumentos de cuerda, en el que ni una sola palabra ha sido entendido por la multitud de *passaggi* tanto en las sílabas cortas como las largas y en cada tipo de pieza - a pesar de que precisamente a causa de estos [*passaggi*] algunos han sido ensalzados por la plebe y proclamados como cantantes virtuosos.

Habiendo visto, según he dicho, que este tipo de música y músicos no ofrecieron ningún placer más allá del que los sonidos agradables pudieran dar - únicamente al sentido del oído, ya que lo escuchado no puede mover la mente si las palabras no se entienden - se me ocurrió introducir un tipo de música en el que casi se podría hablar a tono, empleando en ella (como ya he dicho en otra parte) una cierta negligencia noble de la canción,³⁵⁰ a veces pasando por varias disonancias mientras que

³⁴⁹ Haciendo referencia a La República de Platón. Recordemos que el hombre renacentista volvía su mirada a las artes y filosofía griegas. *Source Readings in Music History*, Nueva York: WW Norton, 1950, 4

³⁵⁰ *Sprezzatura* es generalmente entendida en música como una especie de libertad rítmica con fines expresivos. *Una certa nobile sprezzatura di Canto*. Sin embargo, al igual que el concepto de *Grazia* que hemos mencionado anteriormente, el de *sprezzatura* en el arte y el comportamiento se remonta al popular libro renacentista *Il Cortegiano* de Castiglione, en el que se define como “la virtud opuesta a la afectación ... de donde brota la gracia” (*questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual, noi per ora chiamiamo sprezzatura ... il vero fonte donde deriva la grazia*). *Sprezzatura* en este sentido sugiere, como lo ha expresado Shearman, “la resolución sin esfuerzo de todas las dificultades ... [a] una cierta negligencia que nace del completo dominio de sí misma.” Ver Ricciardi, R. (1960): *Baltassare Castiglione: Il libro del Cortegiano*, ed. Carlo Cordié, Milan, 1: 27-28, pp. 48-50.; Shearman, J.(1967): *Manierismo Harmondsworth*, Penguin Books, Middlesex, pp. 21, 96. En la primera discusión de la obra de Castiglione sobre la *sprezzatura*, que tiene el Magnífico Señor Giuliano de Medici, es como una analogía entre la “negligencia” deseable en las reglas de comportamiento y los de la música, lo que explica que los compositores con el término “negligencia” introducen disonancias de vez en cuando, para “ir sobre el uso de las especies perfectas, es decir, consonancias perfectas, es cansadamente saciante y demasiado afectado

*todavía se mantiene la nota del bajo*³⁵¹ (excepto cuando se desee hacerlo de la manera ordinaria y tocar las partes internas del instrumento para expresar algún efecto³⁵² - siendo éste un poco de otro

armónicamente” (*quel continuare nelle perfette genera sazieta e dimostra una troppo affettata armonia*). Caccini probablemente tiene esta discusión en cuenta cuando se introduce el término *sprezzatura* y cuando se va a hablar de “transgresión” - es decir, dejar de lado las reglas del contrapunto mediante la formación de disonancias y sin embargo no cambiar la nota de bajo (para resolver las disonancias) de acuerdo con la “vía ordinaria”. Otra forma en la que tiene por objeto lograr la deseada *sprezzatura* es por “descuidar” el ritmo regular; ver sus instrucciones en el modelo de Madrigal, “*Deh, dove son fuggiti*” (véase el ejemplo 6, cc. 15-17), y sus observaciones acerca de “no someterse a un estricto tiempo, pero a menudo reducir a la mitad los valores de las notas”. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, op. cit. p. 3.

Caccini había mencionado también la *sprezzatura* en la impresión del prefacio de su ópera *L'Euridice* (1600). Habla allí de “haber a veces atado las notas graves de modo que tras la aparición de las muchas disonancias en su interior el oído no se ofenderá por rotundo el [bajo] nota” y continúa diciendo que en su nuevo estilo de canción que tiene “empleado una cierta *sprezzatura* que considero tiene algo noble al respecto, en la creencia de que por medio de ella me acerco mucho más cerca a la esencia de la palabra”. (... Havendo legato alcune volte le corde del basso, affine che nel trapassare delle molte dissonanze, ch'entro vi sono, non si ripercuota la corda, e l'udito ne venga offeso. Nella qual maniera di Canto ho io una usata certa sprezzatura, che io ho stimato, che habbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più otras cosas natura al favella.)

Doce años después de *Le Nuova musiche*, en el prefacio a su última colección de canciones (*Nuova musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614), Caccini nuevamente argumenta sobre el término *sprezzatura*. “*Sprezzatura* es el encanto en una canción de unos octavos defectuosos o dieciseisavos en varios tonos, realizados en tempo, los cuales alivian el canto de una cierta estrechez restringida y sequedad, convirtiéndolo en agradable, libre y aireado, al igual que la elocuencia del habla común resulta agradable y dulces los asuntos que se hablan. Así, las figuras del lenguaje y las florituras retóricas en tal elocuencia corresponden al *passaggi*, trémolos, y adornos en general en la música, que en ocasiones pueden introducirse aquí y allá despertando el afecto.” (*La sprezzatura e quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di piu crome, e semicrome sopra diverse corde co'l quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e à i colori rettorici as simiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre.*) Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 3.

³⁵¹ *Trapassando talora por alcune falsa, tenendo però la corda del basso ferma.*

³⁵² Caccini usa la palabra *affetto* a menudo, y de dos maneras. Aquí (y por ejemplo en la frase dada en la nota 16) la palabra se aproxima a la alemán *Affekt* y se refiere a un estado mental con emoción. En otras partes aparece un significado más particularizado: así se llaman *affetti* a los adornos vocales a los que se refiere más abajo -el trémolo, el trino, etc. El doble significado surge de la teoría barroca de que el objetivo de la música es “mover el afecto” (primer significado), incorporándose a sí mismo un afecto

valor). Así se originaron estas canciones para una sola voz que me parecían tener más poder para deleitar y mover los afectos que a varias voces a la vez: los madrigales “Perfidissimo Volto”, “Vedro l’ mio sol”, “Dovro Dunque Morire”, y otros como estos, y particularmente el aria sobre la égloga³⁵³ de Sannazaro “Itene à l’ombra de gli ameni faggi”, es este mismo estilo que posteriormente yo emplearía para las fábulas interpretadas en canción en Florencia.³⁵⁴

La cálida aprobación con la que se escucharon estos madrigales y sus arias por parte de la Camerata, y las exhortaciones a continuar en la misma dirección hacia la meta elegida, me llevó a ir a Roma para un ensayo de los mismos en esta ciudad también. Los madrigales y las arias se interpretaron en la casa del señor Nero Neri para muchos caballeros reunidos allí (y en particular el señor Lione Strozzi),³⁵⁵ y cada uno es testigo de cuánto me instó a continuar como había comenzado, y se me dijo que nunca antes nadie había oído música para una sola voz, acompañada por un simple instrumento de cuerda, con tal poder para mover el afecto del alma³⁵⁶ como estos

(primer significado), a menudo en particular, incluso estereotipos idiomáticos o afectos (segundo significado). En su segundo significado, *affetto* se acerca a “efecto”. De hecho, Caccini también utiliza ocasionalmente *effetto* como sinónimo de *affetto* (segundo significado). Uno recuerda el juego de estas palabras en el proverbio toscano, “Dagli effetti si conoscono gli affetti”. Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 4.

³⁵³ Jacopo Sannazaro (1456-1530) fue un humanista y poeta de la corte de los reyes aragoneses en Nápoles, muy estimado por los madrigalistas italianos. El verso mencionado por Caccini es de *L’Arcadia* de Sannazaro (1490, publicado por primera vez en 1504); La línea citada es el comienzo de la segunda égloga. La música de Caccini (citada por él también en la dedicatoria de su ópera *L’Euridice*) está aparentemente perdida. Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 4.

³⁵⁴ Refiriéndose, por supuesto, a las óperas florentinas de 1600. En su prefacio a *L’Euridice* (1600), Caccini menciona haber compuesto en lo que él llama aquí “ese mismo estilo” durante más de quince años (“tutte l’altre mie musiche, che son fuori in penna, composti da me più di quindici anno sono in diversi tempi”). Esto colocaría las piezas que él menciona aquí, implicadas lo más temprano en el nuevo estilo, es decir, a principios o mediados de la década de 1580. Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 4.

³⁵⁵ Se hace referencia a Leone Strozzi (1555-1632), que, aunque miembro de una de las familias florentinas más grandes, residió permanentemente en Roma.

³⁵⁶ *Muovere l’affetto dell’animo*. Aquí se expresa el objetivo más elevado de la música según el pensamiento de Caccini y su círculo - de hecho, de toda la época barroca. *Animo* implica un aspecto algo restringido del alma (anima) o espíritu (spirito umano), es decir, el asiento de las facultades intelectuales y morales, del sentimiento y de la voluntad. En cuanto a *affetto*, véase arriba, nota 12.

madrigales. (Esto fue debido a la novedad de su estilo, así como porque estaban acostumbrados a la audición de madrigales publicados originalmente para múltiples voces, y no creían que la parte soprano sola cantada, tendría por sí misma en absoluto algún efecto emocional sin las interrelaciones ingeniosos de todas las partes.)

A a mi regreso a Florencia reflexioné sobre el hecho de que también en aquel tiempo algunos canzonettas que eran interpretadas por los músicos, en su mayoría tenían poesías pobres, que me parecían inapropiadas y no eran valoradas por los hombres de sensibilidad. Se me ocurrió también un pensamiento, esta vez para la elevación de las almas deprimidas, el componer algunos canzonettas en el estilo de aria para poder interpretarlas en concierto con conjuntos instrumentales de cuerda. Y después de comunicar mis ideas a varios caballeros de la ciudad, fui favorecido con muchas canzonettas en varios versos métricos, como también más tarde por el señor Gabriello Chiabrera,³⁵⁷ que me ofreció una gran cantidad de poemas, bastante diferentes de todos los demás. Además, me proporcionó la maravillosa oportunidad de mantener la configuración de los versos. Todos los poemas se han utilizado en diversas arias a lo largo del tiempo, y no han desagradado en ningún lugar de Italia: hoy en día cualquier persona que quiera componer para una sola voz utiliza este estilo. Y sobre todo aquí en Florencia, donde ya he pasado treinta y siete años al servicio de su Serenísimo Príncipe,³⁵⁸ y gracias a su generosidad, he sido capaz de ver y oír con placer lo que le agrada así como trabajar sobre la base de tales experimentos.

Tanto en los madrigales como en las arias, siempre he tratado de imitar las ideas que subyacen detrás de las palabras,³⁵⁹ tratando de encontrar las notas de mayor o menor afecto

³⁵⁷ Chiabrera (1552-1637) fue un poeta humanista y dramaturgo especialmente capacitado para la poesía de la corte. En Florencia durante muchos años, fue favorecido por Ferdinando y Cosimo II de Medici. Fue autor de *Il rapimento di Cefalo* y otras obras de Caccini, incluyendo algunas de las canciones de *Le nuove musiche*. Como Caccini insinúa, él era una fuerza importante detrás de una reforma de la poesía toscana, en modelos griegos.

³⁵⁸ Caccini afirma haber servido a los Medici desde 1565, seguramente haciendo referencia a la celebración de las nupcias entre Francisco I de Medici y Juana de Austria. Más tarde, tras el fallecimiento de Juana de Austria, se le relaciona con las festividades para la boda de Francesco I de Medici y su amante Bianca Cappello en 1579. En el relato de la *Feste nelle nozze* (Florencia, 1579), se le describe como “famoso por cantar” (per canto famoso) y haber interpretado para la ocasión alguna música de Piero Strozzi. Véase Solerti, A. (1905): *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, R. Bemporad & Figlio, Florencia, p.10.

³⁵⁹ *Ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole*

(dependiendo de los sentimientos de los textos) y de particular gracia. Tanto como me ha sido posible, he escondido el arte del contrapunto. He formado acordes³⁶⁰ en las sílabas largas, evitando las sílabas cortas, y he observado la misma regla haciendo los passaggi, aunque por un poco de decoración los he usado a veces, principalmente en sílabas cortas, unas pocas notas corcheas durante el tiempo de una nota negra de un tactus o a lo sumo una nota blanca.³⁶¹ Estos son permisibles ya

³⁶⁰ La palabra de Caccini es *consonanze*, equivalente a armonía y sus acordes. Aquí como en otras partes del prefacio utiliza la palabra en un sentido literal, no en el sentido de “consonancias” (en contraposición a las disonancias). Su palabra *corda*, por otra parte, no significa “acorde”, sino “cuerda” - por ejemplo, en el archilaúd - por lo tanto, por extensión “nota”, que es como se traduce aquí. La terminología de Caccini es de diez, así determinada por su profesión como tañedor del archilaúd y cantante. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 4.

³⁶¹ *Io habbia usato talora alcune poche crome fino al valor d'un quarto di battuta ò una mezza il più.* En la presente traducción, para su mayor comprensión con la notación actual, se utilizan los equivalentes a raíz de las nomenclaturas de los valores de nota de Caccini: Breve = Cuadrada; Semibreve = Redonda; Mínima = Blanca; Semimínima = Negra; Croma = Corchea; Semicroma = Semicorchea; Biscroma = Fusa. Con la frase citada, Caccini plantea más cuestiones que aclara. En este momento, *battuta* significaba “tactus”, una medida del tiempo desconsiderando el tempo musical o el sentido musical del metro, que fue a menudo designado por un movimiento de abajo hacia arriba de la mano, regular o irregular. Pero la suma de los valores de las notas que podrían ser igual a un tactus (T) a finales del siglo XVI varían dependiendo en parte del tipo de compás, en parte a su interpretación por el compositor y / o artista. Un florentino contemporáneo de Caccini, Antonio Brunelli, analiza la relación de los valores de nota a tactus de una manera más interesante para nosotros. En sus reglas utilísimas para los alumnos (Florencia, 1606), dice Brunelli que con el compás C, que él denomina *tempo maggiore imperfetto* (tiempo mayor imperfecto), una semibreve (redonda) es igual al tactus ($S = T$). Encontramos este compás dos veces en *Le Nuove Musiche*: madrigales núm. 2 y 7. Con la excepción de una canción en compás ternario, el aria n° 6, con el compás C3, Caccini sin embargo, utiliza casi exclusivamente el compás c. En la teoría de la notación del renacimiento, c fue denominado la *dupla proportio* (doble proporción), y esto teóricamente implicaba una simple disminución de los valores del tiempo de C, en la relación 2: 1. Pero Brunelli se refiere a c como *tempo minore imperfetto* (tiempo menor imperfecto), con lo que sugiere que no es más que una especie diferente de C; más allá, aunque insta a la vieja interpretación proporcional, “que se cante con todas las notas en la mitad del valor, e igualmente el resto” (es decir, con $2S = T$), señala críticamente que algunos profesores no distinguen entre c y C

Brunelli puede de hecho estar refiriéndose despectivamente a Caccini, a quien habría conocido en Florencia y que fue sin duda uno de los maestros más notorios en dicho país. Por la manera de transcribir Caccini su música, sugiere que no distingue entre c y C. Normalmente Caccini pone su habitual compás c en unidades de dos semibreves (c semibreve+semibreve I mínima+mínima+mínima+mínima). Desde que las barras de compás son utilizadas para demarcar el tactus en la música en este periodo, tal práctica sugiere que $2S = T$ en el compás c escrito en *Le Nueve Musiche*. Sin embargo, salpicando las páginas de la

que pasan rápidamente y no son *passaggi* sino simplemente un poco más de gracia, y también porque con buen juicio hay excepciones a cada regla. Dije antes que “los largos giros vocales están mal usados” como un recordatorio de que los *passaggi* no fueron ideados como esenciales para el buen estilo de canto, sino más bien, creo, como una especie de cosquilleo de los oídos de aquellos que apenas entienden lo que el canto afectivo realmente es. Si lo comprendieran, los *passaggi* sin duda serían odiados, no habiendo nada más hostil a la expresión afectiva. Así es que yo hablo de esas largas coloraturas vocales como mal usadas, aunque sean adoptadas por mí para uso en piezas menos afectivas, y en sílabas largas, ¡no breves! - y en cadencias finales. A propósito de tales coloraturas, sólo hace falta la observación de que, en cuanto a las vocales, la vocal *u* tiene un mejor efecto en la voz soprano que en el tenor, la vocal *i* es mejor en el tenor que *u*; Las demás vocales son de uso común, aunque por supuesto las abiertas son mucho más sonoras que las cerradas, así como son más adecuadas y más fáciles para practicar el control⁶². Y si todavía deben emplearse estos

colección de Caccini encontramos “medidas” del valor de una semibreve (c semibreve I mínima+mínima I por ejemplo), apareciendo casi invariablemente; o en alguna ocasión también de tres semibreves. Aldrich, P. (1966): *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*, WW Norton, New York, sobre la presente discusión que nos atañe, cita una situación similar en Monteverdi en el que las barras de compás se colocan en primer lugar por tactus, pero en ocasiones las escribe iguales a la mitad de tactus...Debe, por supuesto haberse escrito en *tempo maggiore imperfetto*, C, con S = T, y lo hace, ya que de hecho aparecen bajo este signo en otra página del mismo manuscrito.

Que las piezas de Caccini en el compás c “deberían haber” sido escritas en compás C también pueden ser sugeridos por acercarnos a la cuestión en sentido inverso: chequeando las canciones de *Le nuove musiche* para revisar cuantas veces, de hecho, aparecen los fragmentos de decoración de Caccini en las sílabas cortas. Desde que se esfuerza en demostrar que no son *passagi* (por si alguno pudiera parecer que lo fuera), podemos asumir que él está hablando de estas mismas figuras de valores cortos, por lo general por grados conjuntos de escala, alrededor de un tono, elaborando movimientos melódicos simples. Excluyendo esas sílabas cortas que llevan *passagi* por razones “afectivas” en palabras clave como *morire* (morir), *ardori* (ardor), *speme* (esperanza), y similares (véase Madrigal núm. 2 compases 31 y 70; madrigal núm. 4, compases 17-19 y 67-68; madrigal núm. 7 compases 33 y 62; madrigal núm. 9 compases 29-30; etc.), nos encontramos con estas figuras casi exclusivamente del valor de una semimínima o mínima, o en otras palabras una negra (semimínima) o una blanca (mínima) de una redonda (semibreve). Esto es tan cierto en las canciones en el compás C como en el compás c, lo que da mayor peso a la suposición de que en realidad Caccini no distingue entre los dos compases y que para él S = T. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 5.

⁶² No está claro lo que pretende decir Caccini en la siguiente frase: *Per esercitare la disposizione*. Puede significar “colocación” de la voz y del sonido, de la afinación, o bien de las notas en la sucesión apropiada. Mi interpretación de *disposizione* significa algo más amplio: el control sobre las notas y sobre la voz, y tal

largos giros vocales, hagámoslo según alguna regla observada en mis obras y no por casualidad o según la práctica contrapuntística. Esto es lo que generalmente viene a la mente primero, cuando uno quiere cantar obras como solista (y por lo tanto ser elegante), en la convicción de que el contrapunto será suficiente. Pero para componer y cantar bien en este estilo, la comprensión de la concepción y la sensibilidad del poeta (además de imitarlas a través de la música afectiva y expresarlas a través del canto afectivo) son mucho más útiles que el contrapunto.

Este último sólo lo empleo para ajustar las dos partes entre sí, para evitar ciertos errores flagrantes, y para vincular ciertas disonancias - y más para que coincida con el afecto que ser ingenioso. De hecho, es evidente que un aria o madrigal compuesto en este estilo, con un gusto por las ideas de las palabras, y oído de alguien con un buen estilo de canto, hará una mejor impresión y dará mayor deleite que otro lleno del arte contrapuntístico; de esto no hay mejor prueba que la experiencia misma. Tales fueron, pues, las razones que me llevaron a semejante tipo de canción para una voz en solitario, y dónde, y en qué sílabas y vocales, debían emplearse los largos giros vocales. Ahora queda por decir por qué los crescendos vocales y decrescendos, esclamazioni, trémolos y trinos, y los otros efectos antes mencionados son "utilizados indiscriminadamente". De hecho, se puede decir que se usan indiscriminadamente cada vez que se emplean, tanto en la música afectiva (donde son más necesarios) como en las canciones de baile. La fuente de este defecto, si no me equivoco, radica en que el músico no ha dominado de antemano el asunto que desea cantar: porque si lo hubiera hecho, sin duda no habría caído en tales errores. Y el que más fácilmente cae en ellos es quien, basándose en un estilo de canto totalmente afectivo (por así decirlo) sobre una regla general de que crescendos vocales y decrescendos y esclamazioni son la base del afecto, los utiliza en todo tipo de música, independientemente de si las palabras los requieren o no. Mientras que aquellos que entienden a fondo las ideas y los sentimientos de las palabras reconocen estas faltas; Saben distinguir dónde se necesita más afecto, y donde menos, y es a quienes debemos tratar de complacer más con cada obra, y valorar su elogio más que el aplauso del público ignorante. Este arte no sufrirá la mediocridad si cuidamos los detalles más exquisitos que existen para su perfección. Más trabajo y diligencia debemos invertir en cada obra nosotros que profesamos el arte - y también más amor, que es lo que me ha movido (viendo que en cada ciencia y cada arte somos iluminados por escritos) de

vez incluso del oyente a través de la interpretación de la música que mueve los afectos. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 5.

dejar este pequeño rayo de luz en las presentes notas y comentarios, con la intención de demostrar cuánto está involucrado en hacer una profesión de canto solista al archilaúd³⁶³ u otro instrumento de cuerda. Uno ya está familiarizado con su técnica y lo tañe adecuadamente. No es que en algunos aspectos no pueda ser adquirida también por una larga experiencia práctica, ya que muchos, tanto hombres como mujeres por igual, se ven que han hecho progresos, aunque sólo en cierta medida. Y sin embargo la teoría encarnada en estos escritos es esencial hasta ese grado para un mejor conocimiento.

En la profesión del cantante (sobre todo), detalles particulares no tienen importancia; Es el todo lo que cuenta. Para proceder en orden, por lo tanto, voy a decir que la primera y más importante fundamentación es una entonación vocal³⁶⁴ en todas las notas no sólo como para evitar desafinar y chillar, sino para tener un buen estilo. Puesto que generalmente se utilizan dos tipos de ataques, veremos ambos y mostraremos con el tipo de comentario que he mencionado cuál de ellos me parece más apropiado, por los resultados que produce. De hecho, hay quienes, al atacar la primera nota de una frase, comienzan un tercio más abajo; Otros comienzan en la nota misma y hacen un crescendo gradual, creyendo que esta es la manera correcta de extender la voz con gracia. En cuanto a la primera, el ataque no sólo no puede ser un rodeo en general, ya que es discordante con muchas armonías, porque incluso donde se puede utilizar se ha convertido en un hábito común. Y también porque algunos se quedan demasiado tiempo en la tercera inferior, mientras que en lugar de tener

³⁶³ El *Chitarrone* era también a veces llamado archilaúd. Junto con la tiorba, el archilaúd nació en la segunda mitad del siglo XVI en respuesta a la necesidad de un laúd acompañante con una gama de graves extendida. Ambos instrumentos difirieron del laúd normal en tener cuerdas de bajo adicionales. Mientras que el archilaúd acomodaba las cuerdas de bajo adicionales mediante una extensión del cuello a una segunda caja de clavijas (la longitud de todo el instrumento a veces se aproximaba a dos metros), la tiorba tenía un segundo juego de clavijas lateralmente al lado del habitual. La tiorba, con su estructura aplastada y sólida, podía acomodar cuerdas más gruesas, con mayor tensión que el archilaúd; El tono de éste era, por tanto, más ligero en comparación. Ver Gauini, N. et altres (1963): *Museo degli strumenti musicali: Catalogo*, Comune di Milano, Milán, 107. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 6.

³⁶⁴ *L'intonazione della voce*. En esta frase Caccini utiliza el término en dos sentidos: primero en el sentido de la colocación exacta del sonido (“para evitar la desafinación o chillar”), y también en el sentido de la producción de una nota, el ataque (“tener un buen estilo”). La discusión que sigue se refiere a varios modos de ataque, el contexto deja claro que Caccini no está hablando en realidad de “todas las notas” (como dice en esta oración), sino principalmente de los comienzos frase.

gracia diría que es bastante desagradable para el oído y que debería ser usado muy raramente, especialmente por los principiantes ³⁶⁵.

Preferiría elegir, como más inusual, la segunda: la del crescendo. Y sin embargo, nunca me he contentado con límites comunes aceptados por otros; Sino que siempre he procedido a buscar toda la novedad que pudiera, siempre que la novedad sea tal que facilite el logro de la meta de la música, es decir, dar placer y mover el afecto del alma. Así he encontrado que es una manera más afectiva un ataque que es lo contrario a los mencionados: es decir, comenzar a cantar con un decrescendo, luego a una esclamazione, que es el medio más básico de mover el afecto. Ahora, una esclamazione no es más que un cierto fortalecimiento de la voz relajada; Y el crescendo vocal en la gama de soprano, especialmente con el falsete ³⁶⁶, a menudo se vuelve duro e insoportable al oído, como yo mismo he oído en muchas ocasiones. Sin duda, por lo tanto, como un afecto más apto para mover al oyente, se obtendrá un mejor resultado de un decrescendo en el ataque que de un crescendo; Pues de la primera manera - el ataque con un crescendo - para hacer una esclamazione uno debe después de relajar el crescendo de la voz aún más, y así digo que parece tenso y tosco. Pero un resultado completamente diferente se obtiene por un decrescendo inicial, ya que, en el punto de relajación, dándole un poco más de espíritu lo hará cada vez más afectivo. Aparte de esto, al utilizar a veces ahora uno, ahora el otro, la variedad también se puede lograr; Y la variedad es esencial para esta técnica, siempre que se dirija a la meta antes mencionada.

Ahora bien, si la principal fuente de gracia en el canto para poder mover el afecto del alma es la verdadera comprensión de dónde se deben emplear los afectos, y si esto se demuestra con muchos argumentos vívidos, sigue siendo que uno aprende esa gracia más esencial también de los escritos.

³⁶⁵ Caccini es tajante con los practicantes de un ataque que se aproxima a la nota principal desde la tercera inferior. Sin embargo, una de las figuras decorativas más comunes en las canciones de *Le nuove musiche* es precisamente una en la que una nota principal es abordada desde un tercio inferior. Esta cifra puede derivar, por lo menos, de la moda del ataque para entonar desde el tercio inferior. Ataque que era despreciado por Caccini, pero que era habitual. Es sugerido por la discusión de Bovicelli sobre los ataques, escrito unos años antes de Caccini, en el que aconseja sólo el ataque desde abajo. A diferencia de Caccini, él aconseja explícitamente que el tercio inferior sea sostenido tanto como sea posible antes del ascenso a la nota escrita: “Cuanto más tiempo sostenga la primera nota, cuanto más corta sea la segunda, más gracia ganará la voz” (*quanto più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si dà anco maggior gratia alla voce*). Bovicelli, G.B. (1594): *Regole, passaggi di musica*, Venecia, p.11. Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 6.

³⁶⁶ *Le voci finte*, según la denomina Caccini.

Aunque no se pueda describir mejor o con mayor claridad para toda la inteligencia, se puede, sin embargo, adquirirla perfectamente, siempre que después de estudiar la teoría y las reglas comentadas se las lleve a la práctica (por la cual uno se vuelve más perfecto en todas las artes, pero particularmente en la profesión del cantante perfecto, ya sea hombre o mujer).

Esclamazione languida Esclamazione più viva

Cor mio, deh, non languire.

6 Per esempio

Cor mio, deh, non languire

Figura 5.2. Ejemplo 1. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.1, p.7

Se puede experimentar con el ejemplo anterior, con las palabras “Cor mio, deh no languire”³⁶⁷, (véase ejemplo 1), para ver con qué gracia mayor o menor se pueden hacer ataques de la manera antes citada. Así se puede empezar “Cor mio” haciendo un gradual decrescendo en la primera nota blanca con puntillo e hinchando la voz con un poco más de espíritu en la nota negra que cae; una esclamazione bastante afectiva resultará, incluso en una nota que cae por grados conjuntos. Sin embargo, suscitará mucho más espíritu una esclamazione en la palabra “deh”, por el hecho de que su nota no cae por grados conjuntos; También será muy dulce en virtud de su continuación con un salto de sexta mayor que cae. Quería hacer esta observación no sólo para mostrar lo que es una esclamazione, y de dónde surge, sino para demostrar que puede ser de dos grados, uno más afectivo que el otro dependiendo en parte de uno u otro de los modos de entonación aquí descritos, en parte por imitación de la palabra (pero sólo cuando su significado se refiere al concepto general del texto).

³⁶⁷ Esta es la primera línea de un madrigal de Giovanni Battista Guarini (1538-1612); ver esta rima (Venezia: Ciotti, 1621), 296. Luzzasco Luzzaschi publicó una colección de poemas para dos sopranos y bajo continuo; ver Luzzaschi, *Madrigali* (1601), ed. Adriano Cavicchi; *Monumenti di Musica Italiana*, ser. 2, vol. 2 (Brescia: L'Organo, 1965), 45-47. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 7.

Añadiría que en todas las piezas afectivas, las *esclamazioni* pueden, por regla general, ser utilizadas en todas las notas blancas y negras con puntillo que descenden;³⁶⁸ Y serán más afectivos si la siguiente nota es corta. No se deben hacer en notas redondas, que ofrecen más espacio para un *crescendo* y *decrecendo* de la voz sin usar *esclamazioni*.³⁶⁹ De ello se desprende que en las piezas aireadas o en las canciones de baile,³⁷⁰ en vez de estos afectos, uno debe confiar sólo en la vivacidad de la canción, como suele transmitir el aire mismo; Aunque ocasionalmente puede ocurrir alguna *esclamazione*, se debe mantener la misma agilidad, sin afectar el golpeteo del letargo introducido.

El hecho de que comprendamos lo necesario que es para el músico un cierto juicio, que a veces debe prevalecer sobre las normas del arte como sobre otras cosas, también puede verse en el ejemplo anterior: en la segunda sílaba de la palabra “*languire*”, observemos cuanta más gracia tienen las primeras cuatro notas corcheas, con la segunda alargada con un puntillo, que las cuatro últimas iguales (marcadas “*Per esempio*”). De hecho, hay muchas cosas usadas en buen estilo de canto que están escritas de una manera, pero, para ser más graciosas, se efectúan en otra muy distinta (de donde se dice que algunos cantan con más, otros con menos gracia). Por lo tanto, debería demostrar primero cómo el trémolo y el trino son descritos³⁷¹ por mí, y cómo enseño estos

³⁶⁸ La frase de Caccini - *tutte le minime, y semiminime col punto por discedere* - es ambigua. Puede estar refiriéndose sólo al patrón discutido en el ejemplo 1 (y apareciendo a menudo en los siguientes, así como en las canciones), es decir, el puntillo modifica la mínima (nota blanca) solamente.

³⁶⁹ Y sin embargo dos veces en su madrigal modelo (ejemplo núm. 6, compases 2-3 y 35), Caccini indica una *esclamazione* en notas semibreves (redondas). Sin embargo, con esta frase deja más clara la verdadera naturaleza de una *esclamazione*. Aquí como en otras partes del prefacio se habla de *crescendo* y *decrecendo* como si fuera una sola cosa, un tipo de ornamento; Podría entonces representarse como < >. Una *esclamazione*, además de ser un tipo opuesto de ornamento - “un fortalecimiento de la voz relajada”, que debe implicar esencialmente un *decrecendo* y *crescendo* - requiere menos tiempo. Tal vez podría ser representado por > p < sfz. La *esclamazione* también parece implicar cuestiones de relajación vocal *versus* intensidad (que tienen poco que ver con la dinámica) que no pueden representarse gráficamente, así como también con cierta dificultad verbalmente. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 7.

³⁷⁰ *Musiche ariose, ò canzonette à ballo*.

³⁷¹ Caccini parece estar describiendo la forma en que enseña el trémolo y el trino escribiendo de esa manera, no explicando sin embargo la manera en que los realiza. De hecho, el trémolo gradualmente acelerado que tanto describe en este pasaje, es ligeramente menos común en los ejemplos musicales y canciones que un trémolo uniforme con notas de igual valor: comparar los trémolos aceleradores del ejemplo 4c, compás 54 del madrigal núm. 9 y el compás 27 del coro final de *II rapimento di Cefalo* con los trémolos de los ejemplos 4d y 4g, el compás 8 del ejemplo 5 y el compás 114 del aria núm. 1. Y por

adornos a los miembros de mi familia que se ocupan de tales asuntos, y a continuación todos los otros efectos más esenciales, de modo que no se observa ninguna exquisitez, sin una demostración previa.



Figura 5.3. Ejemplo 2. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.2, p.7

El trémolo ³⁷² escrito por mí en una sola nota se demuestra de esta manera que aparece en el ejemplo (2). Enseñándolo a mi primera esposa y ahora a la que está viviendo con mis hijas ³⁷³, no observé ninguna otra regla mejor que la que está escrita (tanto para el trémolo como para el trino): es decir, comenzar con la primera nota negra, a continuación, volver a golpear cada nota con la garganta en la vocal a, hasta la nota cuadrada para finalizar; Y también el trino. Cómo el trémolo y el trino fueron aprendidos excelentemente por mi difunta esposa con la regla anterior, puedo ser juzgado por aquellos que la oyeron cantar durante su vida, como también dejo al juicio de los que pueden ahora escuchar la exquisita interpretación a mi esposa actual. Si es cierto que la experiencia

supuesto, hay muchos más trémolos que se hacen en notas de varias longitudes y son indeterminados ya que se indican sólo verbalmente.

³⁷² Como es bien sabido, la palabra de Caccini que describe el trémolo es *trillo* (y su palabra para el trino, tal como se encuentra más abajo, es *gruppo*); No existían precedentes en la época de Caccini: tanto Zacconi (*Prattica di musica*, 1592) y Bovicelli (*Regole, passaggi di musica*, 1594) utilizan la figura del trémolo para denotar el embellecimiento de una sola nota repetida, Aunque Conforto (*Breve et facile maniera d'essercitarsi ...a far passaggi*, 1593) anticipa el uso del *trillo* de Caccini. En la traducción al inglés de Playford, en su prefacio, se dan unas notas acerca del trémolo: del prefacio de notas largas en el trémolo; ver Strunk, W.O. (1965): *Source Readings in Music History*, W.W.Norton, Universidad de Michigan, p.391. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 8.

³⁷³ La primera esposa de Caccini fue Lucía, con la que tuvo a sus hijas Francesca y Settimia, y su segunda esposa Margherita. Todas estas mujeres fueron cantantes reconocidas (como también lo fue su hijo Pompeo); Francesca llegó además a ser una compositora muy considerada en la época.

es el mejor maestro, puedo afirmar con cierta seguridad que no se puede encontrar una mejor manera de enseñarlos, ni una mejor manera de describirlos, de la que se da aquí para ambos.

El trémolo y el trino son pasos necesarios para muchas cosas aquí descritas, efectos con esa gracia tan codiciada en el buen canto. Sin embargo, como se señaló anteriormente, escrito de una u otra manera, dan un resultado opuesto a lo que es habitual. Así, no sólo mostraré cómo se pueden usar, sino que también ilustraré todos los efectos mencionados de dos maneras con los mismos valores de nota. Así, como hemos repetido varias veces, podemos darnos cuenta de que de estos escritos junto con la práctica real se pueden aprender todas las bellezas de este arte.



Figura 5.4. Ejemplo 3. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.3, p.8

374

³⁷⁴ **Ribattuta di gola* - Sacudida de la garganta. † *Cascata scempia* - Caída individual. ‡ *Casdata doppia* - Caída doble. § *Cascata per ricorre il fiato* - Caída para tomar aire** *Altra cascata simile* - Otra similar (doble) caída.

Como vemos de los ejemplos anteriores ³⁷⁵ (véase el ejemplo 3) que los que tienen el número “2” tienen más gracia que los numerados con “1”, para que podamos adquirir mayor experiencia de ellos, se escriben más ejemplos a continuación (ver ejemplos 4, 5 y 6) con palabras y con el bajo para archilaúd; Practicando estos ejemplos, uno puede entrenarse cada vez más efectivamente en el fraseo y así ganar mayor perfección.

Las dos líneas del verso sobre las palabras “Ahi, dispietato amor” ³⁷⁶ del aria de la *romanesca*, ³⁷⁷ y el siguiente madrigal, “Deh, dove son fuggiti”³⁷⁸, incluyen los mejores efectos que puedan ser utilizados para la nobleza de este tipo de canto ; Así he pensado ponerlos abajo, en parte para mostrar dónde se deben hacer crescendos y decrescendos, esclamazioni, trémolos y trinos, y en suma todos los tesoros de este arte; en parte también para no tener que volver a demostrarlos en todas las obras que siguen a continuación. Así pueden servir como modelos de los cuales pueden ser

³⁷⁵ Vamos a definir una figura nueva que aparece en el ejemplo 3 del manual, la *ribattuta di gola*. Es una repercusión o sacudida de la garganta. En el ejemplo Caccini la describe como una nota principal (con puntillo) que ataca brevemente la nota superior. También requiere articulación de la glotis. A veces introduce un *trillo*. Vamos a poner el ejemplo ahora del madrigal núm. 8 de Caccini en su obra *Le nuove musiche*, el famosísimo Amarilli mia bella. Caccini no confía en la improvisación correcta de los adornos de los cantantes, según queda claramente manifestado en su obra, por eso indica muchos de ellos en la partitura. Por ejemplo, al comienzo del penúltimo compás escribe la *ribattuta di gola*. En esta obra se improvisan otras tres *ribattutas di gola* en la penúltima nota de muchas frases (siempre en contexto descendente) y se introduce un *trillo* en la cadencia final. *Historia de la Música en 6 bloques. Bloque 5: altura y duración*, L. Pajares (2013).

³⁷⁶ Las dos líneas de endecasílabos son de Bernardo Tasso. Recogido por Alfred Einstein, *The Italian Madrigal* (Princeton: Princeton University Press, 1949), 2:765.

³⁷⁷ La *romanesca* fue uno de los modelos de bajo universalmente conocidos de los siglos XVI y XVII, usados por innumerables compositores e intérpretes como base para las variaciones improvisatorias.

³⁷⁸ El poema, un madrigal enteramente construido con versos settenarios, es de Gabriello Chiabrera; núm. 72 de la llamada “*Canzonette*” en las *Rimas de Chiabrera*, 3 vols. (Roma: Salvioni, 1718). En una forma ligeramente variada, el poema aparece al principio de la escena 3 de la “*favoletta da rappresentarsi cantando*” de Chiabrera, *Polifemo geloso*; Véase Solerti, A. (1904): *Gli albori del melodramma*, Publisher Milano, 3:81. El texto podría ser parafraseado de la siguiente manera: ¿O donde han huido los ojos por cuyos rayos me convertí en cenizas? Oh brisas divinas vagando aquí y allá, darme noticias de su benigna luz, porque yo muero. Hitchcock, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 8.

reconocidos lugares similares en las piezas donde la ornamentación será más necesaria de acuerdo con los efectos de las palabras. De donde puede aparecer ese modo noble (como yo lo llamo) que, no sometándose al tiempo estricto, pero a menudo reduciendo a la mitad el valor de las notas de acuerdo con las ideas del texto, da lugar a ese tipo de canto con la llamada “negligencia”.

Así como hay muchos efectos que se emplean para el mayor refinamiento de este arte, también es una buena voz muy esencial, especialmente en lo que respecta al control de la respiración³⁷⁹, para hacer uso de ellos según sea necesario. A este respecto, será útil señalar que cuando el que profesa este arte, canta solo acompañado por el archilaúd o algún otro instrumento de cuerda sin ser obligado a acomodarse a otros, le permite escoger una llave en la que puede cantar con una voz llena, voz natural, evitando el falsete³⁸⁰, en el que - o al menos en un registro en el que hay que esforzarse para cantar- uno debe perder el aliento tratando de no exponer demasiado los tonos (ya que en su mayor parte suelen ofender la oreja). Más bien debe uno utilizar la respiración para dar más espíritu a crescendos vocales y decrescendos, esclamazioni, y todos los demás efectos que hemos demostrado: que uno se asegure de no quedarse corto en una pizca. De la voz falsetto no puede surgir nobleza de buen canto; sino que proviene de una voz natural, cómoda a través de toda la gama, capaz de ser controlada a voluntad, y con el aliento usado sólo para demostrar el dominio de todos los mejores afectos necesarios para esta manera más noble de cantar.

El amor por esta práctica, y ciertamente por toda la música, que arde en mí por inclinación natural y por los estudios de muchos años, me disculpará por haber ido más allá de lo que le conviene a alguien que estima el aprendizaje de algo no menos importante de lo que estima la impartición de lo que ha aprendido, y más allá de lo que corresponde a la recomposición³⁸¹ para todos aquellos que profesan este arte. Una cosa de gran belleza y deleite por naturaleza, el arte de la música se convierte en algo que se admira y gana el amor de los demás cuando los que lo poseen, a menudo a través de enseñar y deleitar a otros con él, lo revelan como una verdadera imagen de aquellas incesantes armonías celestiales de las que proceden todas las cosas buenas de la tierra,

³⁷⁹ *La respirazione del fiato.*

³⁸⁰ *Le voci finte.* En el contexto, Caccini parece ser partidario del uso del registro de pecho (“voce piena, e naturale”) en contra del registro de la cabeza (voce finta, literalmente, “voz fingida”).

³⁸¹ Con el término reajuste o recomposición, Caccini hace referencia seguramente al reciclaje o perfeccionamiento con nuevas teorías técnicas de los amantes de este arte, ya sean cantantes, instrumentistas, compositores, etc.

despertando las mentes de sus oyentes a la contemplación de las delicias infinitas que se ofrecen en el cielo.

Obsérvese que he estado acostumbrado, en todas las piezas que han venido de mi pluma, a indicar con números sobre la parte del bajo, las terceras y las sextas, mayor cuando hay un sostenido, menor cuando es bemol, e igualmente cuando las séptimas u otras disonancias deben estar en las voces interiores como acompañamiento. Queda sólo decir que las ligaduras en la parte del bajo son utilizados por mí de esta manera: después del acorde inicial, uno debería volver a tocar sólo las notas de la armonía indicadas, y no la nota del bajo de nuevo, siendo esto, si no me equivoco, lo más apropiado para el uso correcto del archilaúd, y la manera más fácil de manejarlo y tocarlo, dado que este instrumento es más adecuado para acompañar la voz, especialmente la voz de tenor, que cualquier otra. Por lo demás, dejo a la decisión del más experto la repetición en el bajo de aquellas notas que puedan tener mayor significación o que serán un mejor acompañamiento para la voz en solitario - no pudiendo, hasta donde yo sé, escribirse más claramente, excepto en tablatura.

En cuanto a las partes internas mencionadas, debe darse especial atención a Antonio Naldi, llamado "il Bardella"³⁸², el más amable siervo de Sus Altezas Más Serenas, como verdaderamente ha sido su inventor. Así como es considerado por todos como el más excelente de los que hasta el presente han tocado un instrumento semejante, así por su emulación, dan testimonio los profesionales y otros que disfrutan tocando el archilaúd. ¡No le ocurrió lo que tan a menudo sucedió a otros! A saber, que algunos parecen avergonzados de haber aprendido de la disciplina de otro, como si cada uno pudiera ser o debiera ser el inventor de todas las cosas, y como si el genio del hombre estuviera así despojado de la capacidad de ir descubriendo nuevas disciplinas a su propia gloria y el beneficio de todos³⁸³.

³⁸² Naldi estuvo en la corte de los Medici en Florencia a finales del siglo XVI y principios del XVII como tañedor del *chitarrone* o *tiorba romana*, que según se dice inventó. A menudo es citado como acompañante de la célebre cantante Vittoria Archilei. Hitchcok, H.W. (2009): *Le Nuove Musiche*, A-R Editions, p. 10.

³⁸³ Caccini aparentemente tuvo alguna duda sobre introducir este último párrafo, y fue omitido en las ediciones de 1607 y 1615 de *Le nuove musiche*.

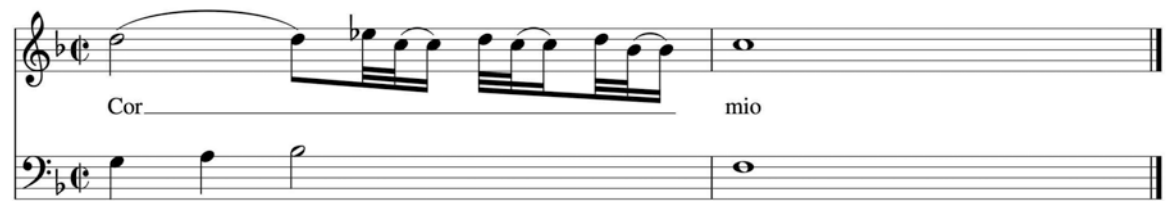


Figura 5.5. Ejemplo 4a. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4a, p.8



Figura 5.6. Ejemplo 4b. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4b, p.8



Figura 5.7. Ejemplo 4c. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4c, p.9



Figura 5.8. Ejemplo 4d. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4d, p.9



Figura 5.9. Ejemplo 4e. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4e, p.9



Figura 5.10. Ejemplo 4f. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4f, p.9



Figura 5.11. Ejemplo 4g. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4g, p.9

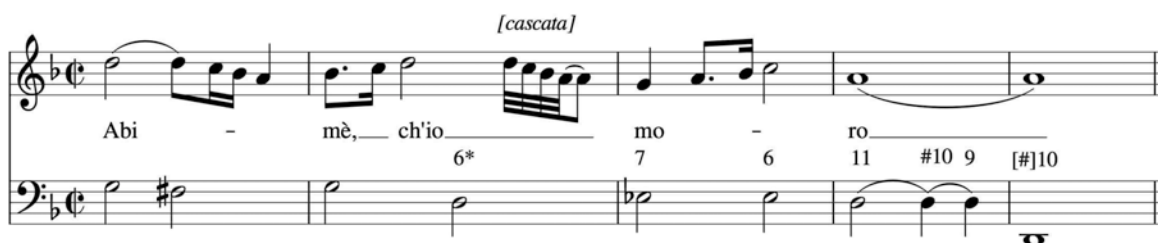


Figura 5.13. Ej. 4h. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.4h, p.9-10³⁸⁴

³⁸⁴ * La figura es probablemente un error de imprenta para un #

Aria di Romanesca

The image displays a musical score for an 'Aria di Romanesca' by G. Caccini. It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line, and the lute line contains figured bass notation.

System 1: The vocal line begins with a trillo (trill) on the note 'dis'. The lyrics are 'Ahi, dis - pie - ta - to/a -'. The lute line has a 6th fret figure.

System 2: The vocal line continues with 'mor, co - me con -'. The lute line has a 3rd fret figure.

System 3: The vocal line features a trillo on the note 'ti'. The lyrics are 'sen - ti'. The lute line has a 6th fret figure, followed by a 11th fret figure, and then a 9th fret figure with a sharp sign (#9).

System 4: The vocal line continues with 'Ch'io me - ni vi ta si'. The lute line has a 7th fret figure, followed by a 6th fret figure.

System 5: The vocal line ends with 'pe - no - s'e ri - a?'. The lute line has a 6th fret figure, followed by a 13th fret figure, a 12th fret figure, an 11th fret figure, and a 14th fret figure with a sharp sign (#14).

Figura 5.14. Ejemplo 5. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.5,p.10

Scemar di voce* escla. spiritosa escla. più viva escla.

Deh, deh, do-ve son fug-gi-ti, Deh, do-ve son spa-ri-ti Gl'oc -

8 escla. escla. trillo escla.

- chi de' qua-li/a.i ra-i† Io son ce-ner o ma-i? Au-re,

15 senza misura, quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura ‡ escla.

au-re di-vi-ne, Ch'er-ra-te pe-re-gri-ne In que-sta par-t'e/in quel-la, Deh, re-

21 escla. con misura più larga trillo

ca-te novel-la Del-l'al-ma-lu-ce lo-ro, Au-re, ch'io me ne mo-ro.

28 escla. escla. escla. rinforzata

Deh, re-ca-te novel-la Del-l'al-ma-lu-ce lo-ro, Au-re, au-re, ch'io

35 trillo per una mezza battuta §

me ne mo-ro.

Figura 5.15. Ej. 6. Fuente: Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. Cit., transcripción ej.6, p.10-11³⁸⁵

³⁸⁵ * “Decrescendo”. † “*Gl'occhi de quali erraia*” en el original. ‡ “Sin ritmo regular, como si estuviera hablando en tonos, con la antes mencionada *sprezzatura* (negligencia)”. § “trémolo para medio tactus”. Presumiblemente significa para el valor de una nota blanca; Si debe hacerse al principio o al final de la sílaba “mo-” no está claro.

El impresor a los lectores

El retraso entre la dedicación de esta obra, el 1 de febrero y el último de junio, cuando la licencia fue firmada por las autoridades, puede parecer largo y poco apropiado si no se explicara al lector que fue ocasionado por la larga enfermedad del autor y la muerte de mi padre, Giorgio Marescotti, después de que se iniciara la impresión. Lamentamos la discrepancia en las fechas.

5.3. ANÁLISIS DE LAS PIEZAS MUSICALES DE LA OBRA

5.3.1. MADRIGALES

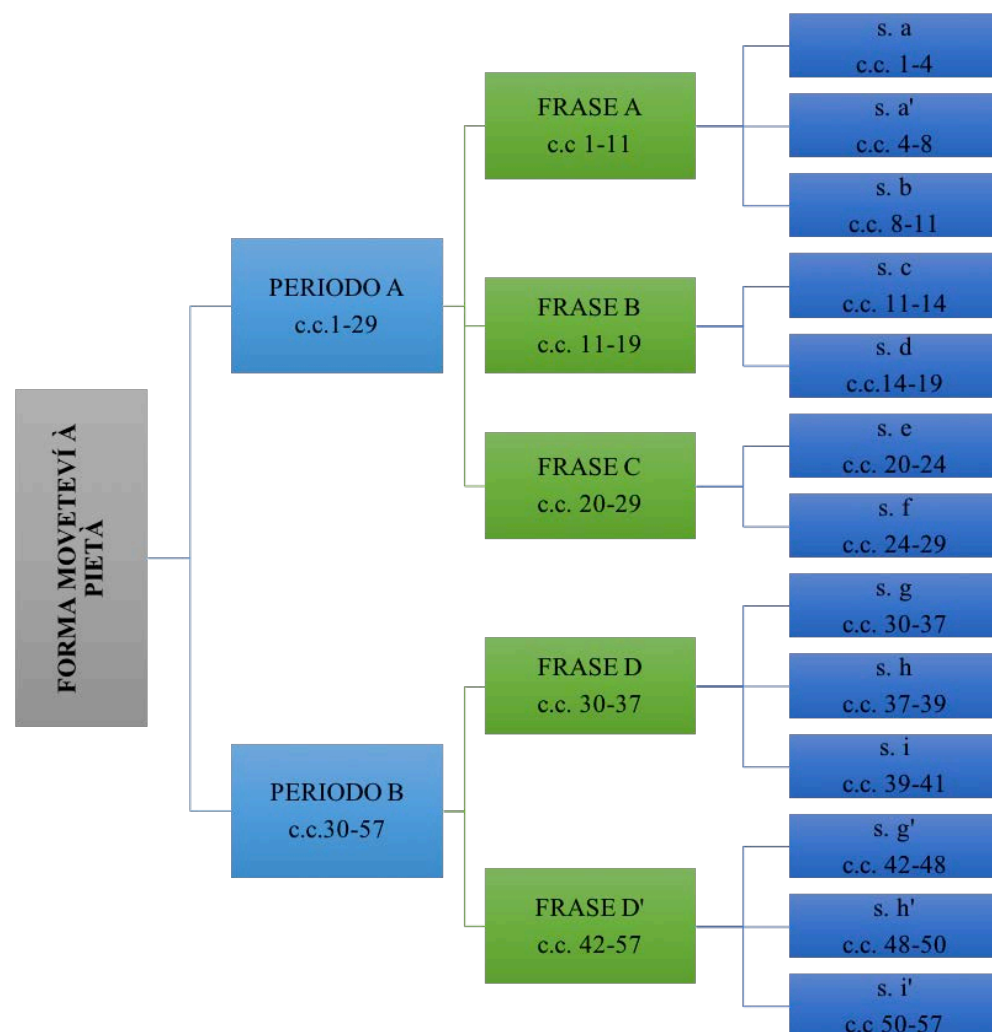
5.3.1.1. MOVETEVÌ À PIETÀ ³⁸⁶ - Poema de Giovan Battista Strozzi
<p><i>Movetevi à pietà del mio tormento, E dov'il pianto e'l sospirar non giunge, Deh, portate voi lunge; Portat'aure benign'il mio lamento. Lasso, ch'io prego il vento e non m'avveggo Morend'ohimè, ch'al vento ait'io chieggio!</i></p>
TRADUCCIÓN
<p>Sed movidos a la compasión por mi tormento, Que las brisas lleven el lamento donde llanto y suspirar ni alcanzan. Exhausto, al viento pido ayuda, muriendo sin auxilio en este anhelo.</p>
ANÁLISIS POÉTICO FORMAL
<p>Género: Madrigal. Según la definición de la Real Academia Española, es un “Poema breve, generalmente de tema amoroso, en el que se combinan versos de siete y once sílabas”. El presente es de seis líneas que alterna versos heptasílabos (7) y endecasílabos (11), con el siguiente esquema de rima y metro: a11 b11 b7 a11 c11 c11</p>
ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO
<p>El madrigal tiene una forma binaria de dos periodos claramente diferenciados: El primer periodo se compone de 3 frases binarias (cada una de dos semifrases) y el segundo periodo está compuesto por dos frases ternarias (cada una con 3 semifrases), que exponen el mismo texto y material musical. La mayoría de las frases y semifrases inician en tempo débil o anacrusa y finalizan con una cadencia precedida por un silencio o nota larga, lo que permite un mejor entendimiento de las mismas. Por otro lado, se presentan repeticiones de fragmentos del texto en una misma frase. En el</p>

³⁸⁶ Propuesta para su audición: <https://drive.google.com/open?id=109gCXCwJJuj4bjS7Pzhz6EqW85LfiNW8> que pertenece al pre master de nuestra grabación y <https://youtu.be/BQMqgJjGmk4> Consultado el 2 de diciembre de 2016.

periodo I la semifrase a: “*Movetevi à pietà*” se repite en diferentes alturas, primero inicia en sol natural (3ra menor de la tónica) y la segunda vez inicia en si (5ta de la tónica).

En el periodo II la palabra “*Laso*” también es reiterada primero sobre las notas La -Sol# y posteriormente mediante un salto de 6ta alcanza las notas Mi- Re. Es importante mencionar aquí que aunque se evitaban las formas con estribillos y estrofas repetidas, buscando un carácter recitativo de los textos en el que la música estaba al servicio de la palabra, si se permitían repeticiones en la medida que ayudaban a la tensión retórica.

En este caso repetir las frases o palabras variando su altura ayuda a darles énfasis.



Cuadro 5.1. Forma *Movetevi à pietà*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

En términos de armonía el madrigal se mueve en tres diferentes centros tonales. La tonalidad principal Mi y otros centros tonales como La, y Do. En cuanto al modo, se presenta alternancia de modo mayor/menor dentro de los diferentes centros tonales.

Son más típicas las cadencias plagales de subdominante a tónica que las cadencias perfectas

Dominante Tónica, sin embargo los dos tipos de cadencia aparecen.

Las cadencias perfectas (Dominante- Tónica) suelen estar precedidas por acordes sus4 y se usan sobre todo para la modulación al siguiente centro tonal.

Se usan con frecuencia los siguientes acordes Isus4³⁸⁷(con retardo de cuarta), I y i, IV y iv, VSus y V, VIb y vi, VIIb y IIIb.

Es importante mencionar que las cadencias son de vital importancia para la diferenciación de frases y semifrases; así como que la tonicalización en La ayuda a diferenciar los materiales musicales entre los periodos I y II.

En cuanto al ritmo armónico es predominante el uso de uno (redonda) o dos acordes (blancas) por compás en el primer periodo (1-29). Posteriormente en el periodo II la armonía cumple un papel más contrapuntístico e imitativo, razón por la cual se pueden encontrar también 4 acordes por compas o más.

ANÁLISIS MELÓDICO

FRASE A



En la primera frase se observa una melodía con poco movimiento. El dibujo melódico aparece en una escala de Mi frigia con algunas alteraciones accidentales que aparecen en el acompañamiento, al hacerse mayores los acordes IV (Subdominante) del compás 2, I (tónica) del compás 4 y V (dominante) del compás 6.

Sin embargo, la cadencia de la frase usa el grado característico del modo frigio (Fa natural) y resuelve a Mi menor.

En cuanto a recursos melódicos, se observan notas cordales, bordaduras diatónicas inferiores y superiores, notas escapadas y notas de paso.

³⁸⁷ En el presente análisis mezclo el cifrado americano con el funcional de números romanos. Quizás otros análisis pueden optar a unificarlo en uno solo, evitando utilizar un sistema analítico del siglo XX para analizar una pieza del primer barroco. Sin embargo, hemos preferido sacrificar el rigor estilístico de un análisis puramente barroco a la claridad expositiva y conceptual que aporta una terminología de uso común en el siglo XXI

También se presenta una *anaphora o repetitio* de la semifrase “*movetevi à pieta*” a distancia de tercera superior.

ANAPHORA O REPETITIO “Cuando en *Contrapunctus floridus* o *Fractus* un Thema es repetido consecutivamente en la misma voz, pero a diferente altura.” (Johannes Nucius.)³⁸⁸.

FRASE B



En la frase B el discurso melódico es mucho más movido. La primera semifrase de 3 compases con anacrusa se realiza sobre la escala natural o eólica de Am con alteraciones accidentales, resultado de las bordaduras cromáticas inferiores. Así mismo se encuentra un ascenso rápido por notas de paso y una apoyatura antes de resolverla en el compás 3.

La siguiente semifrase resulta ser otra *anaphora o repetitio* por terceras descendentes. El motivo que desciende está construido con bordaduras diatónicas y cromáticas en la misma escala de La menor.

FRASE C



Esta frase también se desarrolla sobre la escala dórica por el fa# aún considerándolo como una

³⁸⁸ Corbi, F.M. (2007): “Figuras, gesto, afecto y retórica en la música”, Nassarre: *Revista aragonesa de musicología*, Zaragoza. Vol. 23, N° 1, pp. 11-52; Enlace texto completo: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf> Definición extraída de la p. 13. Consultado el 2 de febrero de 2017.

bordadura. Utiliza el modo dórico contruido sobre “la”. Se realiza en gran medida sobre notas cordales largas complementadas con notas de paso y bordaduras diatónicas. Como recurso adicional usa retardos.

FRASE D (PERIODO II)



Este periodo en general difiere del primero por varios motivos. En primer lugar, la melodía posee más saltos hacia notas cordales que las frases del periodo I; no presenta tantas alteraciones accidentales; y se muestran imitaciones contrapuntísticas en el bajo.

En la frase D, la melodía se construye sobre la escala de “la” menor natural



FRASE D

Por otro lado, la frase D prima tiene casi el mismo diseño melódico; sin embargo, el movimiento armónico y melódico sugiere que se está utilizando el modo eolio construido sobre mi cuando aparece el fa# y el modo frigio cuando aparece el fa natural como en el compás 49; en el c. 51 hay una V. El sol# es simplemente la mayorización de la tónica, muy habitual en todo el barroco (sobre todo en los procesos cadenciales) pero que viene influenciado de las cláusulas renacentistas (formas cadenciales de dicha época). Esta obra parece que está a caballo entre una y otra época, armónicamente lo queremos destacar con ejemplos como este.

Motivos melódicos recurrentes.



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

El texto del madrigal:

Sed movidos a la compasión por mis tormentos.

Que las brisas lleven mi lamento.

Incluso al viento pido ayuda

muriendo sin auxilio en mis anhelos.

Sugiere que el autor pide compasión durante las primeras líneas, y en las otras dos explica lo terrible de su situación. Esto se corresponde perfectamente con los dos periodos.

Las frases están acomodadas de la misma forma que se propone en el texto, y se encuentran separadas por silencios y cadencias.

Las repeticiones “*Movetevi à pietà*” (Sed movidos a la compasión) se muestran con una modificación en altura, lo que propone un énfasis a la frase.

Igualmente ocurre con la repetición de las líneas: “*Lasso, ch'io prego il vento e non m'avveglio Morend'ohimè, ch'al vento ait'io chieggio!*” en el segundo periodo. El compositor logra dar énfasis con pequeñas modificaciones en el discurso musical.

Respecto a las relaciones de contenido entre texto poético y música, en este punto hacemos referencia a la teoría de los afectos, figuras y demás retórica analizada tanto en la parte poética como en la musical.

Tabla 5.1. Análisis *Movetevi à pietà*. Elaboración propia

5.3.1.2. QUESTE LAGRIM' AMARE³⁸⁹ – Poema anónimo

*Queste lagrim'amare,
Quest'angoscioso pianto,
Pianto non è, ma sangue
Del misero cor mio,
Ferito dallo strale
Del vostro sdegno adamantino e rio.
Ahi, lasso! e si ne langue
Il mio spirto vitale,
Ch'io mi sento morire.
Fero sdegno, empio cor, aspro desire!
Volete pur ch'io mora?
Morirò, ma chi mor'è un che v'adora.*

TRADUCCIÓN

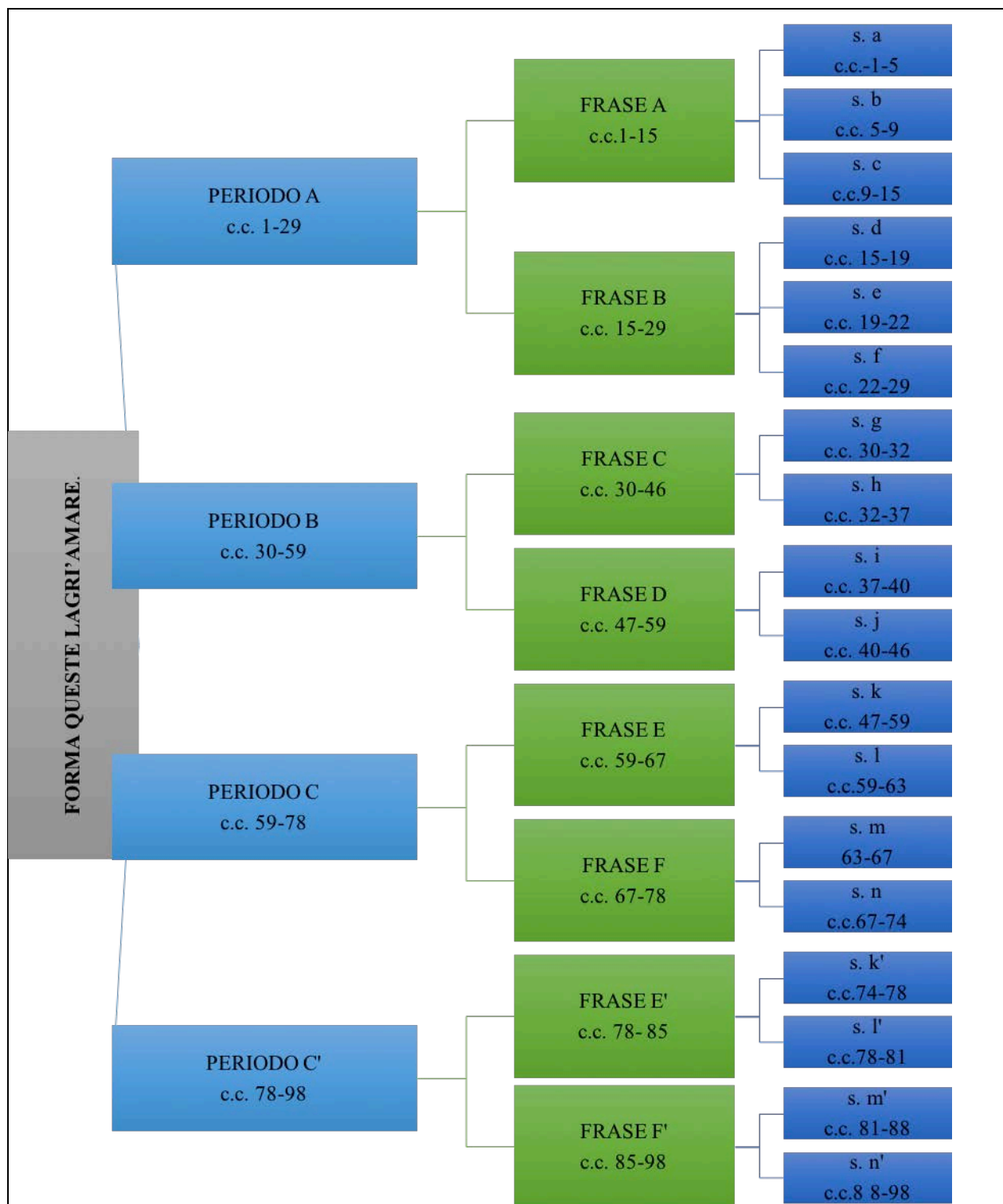
Estas lágrimas amargas,
Este angustioso llanto
Son de hecho la sangre
De mi pobre corazón herido
Por la flecha de vuestro inflexible desdén.
¡Ay, exhausto languidece
Mi espíritu vital,
Y me siento morir!
¡Orgullosos desdén, corazón malvado, deseo amargo!
¿Queréis que muera?
Entonces moriré,
Pero quien va a morir os adora.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Madrigal doce líneas en versos heptasílabos y endecasílabos, con la siguiente rima: a7 b7 c7 d7
e7 d11 c7 e7 f7 f11 g7 g11

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

³⁸⁹ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/UMVKNkRbHFM> Consultado el 2 de octubre de 2017.



Cuadro 5.2. Forma *Queste lagrim'amare*. Elaboración propia

El madrigal posee una forma ternaria compuesta por tres periodos A-B-C y una repetición del periodo C. El primer periodo se compone de dos frases. La frase A tiene 3 semifrases en las cuales a y b podrían ser tomadas como antecedentes que resuelven a la dominante y una última semifrase c con función de consecuente que resuelve a la tónica; la frase B es un poco más

larga, pues contiene 4 semifrases: d termina justo en la tonalización a G; la semifrase e, completamente en G; y la semifrase f, con carácter más conclusivo, que resuelve a la tonalidad central de la obra. No obstante queremos recalcar que hablar de tonalidad mayor-menor es algo que no ocurre hasta el siglo XX. Como hemos comentado anteriormente, esta es una obra escrita en medio de la transición de la modalidad a la tonalidad. Hay que tener bien claro esto a la hora de utilizar los términos de tonalidad, escalas, modos, tonalizaciones.... Si hablamos de tonalidad pondríamos la menor, si habláramos de modalidad tendríamos que especificar que modos utiliza en toda la pieza y en cada momento. Si utilizamos la terminología de modalidad y tonalidad queremos dejar bien claro la transición que ocurre armónicamente a nivel histórico-temporal. El segundo periodo, el periodo B, contiene dos frases, las frases c y d. Llama la atención de este periodo que contrasta en cuanto a movimiento rítmico y melódico. La melódica es un poco más estática y el ritmo más pausado, y en su aspecto armónico se encuentra en dos centros tonales, C (do) y G (sol), del c. 46 al c. 50. Además hay una diferencia drástica entre las dos frases, puesto que la frase C posee 4 semifrases (cada una resuelve a diferentes puntos hasta alcanzar brevemente el A como centro tonal); y la frase D tiene un sentido completo que no alcanza a dividirse claramente en otras semifrases.

El último periodo y más importante, puesto que se repite dos veces -quizás para dar énfasis a las últimas palabras del autor del poema (¿quieres que me muera? Entonces moriré, pero el que va a morir te adora...)- se compone de dos frases estables, cada una dividida en dos semifrases basadas en el principio antecedente/ consecuente.

ANÁLISIS ARMÓNICO

En el aspecto armónico, la obra tiene un centro tonal principal que es La (Mayor- menor). Adicionalmente tiene otras tonalizaciones a otros centros tonales que son: Sol mayor, y Do mayor, a las cuales el compositor llega usando la progresión S-Dsus4-D-T. Además, se presentan otras muy breves tonalizaciones de no más de dos compases a las tonalidades D mayor y E mayor (hablamos de la escala melódica/menor mixta de la o de mi menor con la tercera mayorizada, dependiendo de los compases del fragmento). En general se observa el uso de acordes I-i, ii, IIb, IV-iv, V-v, Vi, VIb, VIIb y Vii° (destacar que este último acorde semidisminuido es el fruto de algún retardo, ya que como tal, ese acorde no existió individualmente hasta siglos después. El movimiento Vsus4, V sigue siendo predominante para afianzar las cadencias conclusivas o ayudar en las tonalizaciones. También se observa un movimiento armónico que complementa la organización formal en cuanto a semifrases, con el uso de semicadencias en la primera o primeras semifrases, y cadencia perfecta al final de la

Frase. En pocas palabras, se observa el principio de *antecedente- consecuente* para brindar coherencia a las frases de cada periodo.

El ritmo armónico es predominantemente de blancas, es decir, dos acordes por compás. También se presentan acordes por compás (redondas) para las cadencias conclusivas. Se observa poco movimiento contrapuntístico o imitativo en el bajo y pocas aproximaciones

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía presenta las siguientes características: Construcción a partir de notas cordales, con aproximaciones diatónicas y muy pocas aproximaciones cromáticas. Frecuente aparición de la tensión 4 (retardo de cuarta).

En cuanto a recursos de construcción melódica, se pueden encontrar bordaduras inferiores y superiores, apoyaturas, notas escapadas y cambiatas. También se nota un uso frecuente de la escala ascendente que resuelve por salto de octava descendente, así como algunas resoluciones en escala descendente.

✓ *Recursos escolásticos.*



En la frase A la melodía está construida sobre una escala menor melódica, es decir que sube con el sexto y séptimo alterados y desciende con el séptimo natural.

La segunda frase (frase B) está construida sobre una escala mayor natural o Jónica de Sol a excepción de las últimas notas, en las que se realiza la transición para retornar a La y aparecen el Fa#-Sol# para resolver de forma melódica al La, usando el recurso escala y salto de octava hacia el 5 grado cordal (Mi).



La frase C sigue el mismo principio de la frase A. Se construye sobre La menor mixta y presenta una alteración cromática (Do#, en un breve paso por el acorde de La mayor que retorna a la menor por movimiento cromático en la melodía).

También se encuentra en esta frase uno de los pocos contrapuntos imitativos que dan juego con

el bajo en los compases 31 y 32 (subrayados con verde).

En la frase D encontramos de nuevo la construcción melódica sobre la escala (natural) de G mayor en concordancia con la armonía y un posterior retorno a La en escala menor natural de forma descendente.

31 *[gr]* - so! e si ne lan - gue Il mio spir -

39 to vi - ta - le, Ch'io mi sen - to - mo - ri - re,

En la frase E encontramos la primera semifrase construida sobre el modo Mi frigio (Fa natural), que resuelve en semicadencia a la dominante de la tonalidad principal. La siguiente semifrase está construida en una escala de La menor armónica, que resuelve con sol# a la tónica en forma ascendente.

57 *[gr]* re! Vo - le - te -

61 pur ch'io mo - ra, vo - le - te pur ch'io mo -

En la frase F, donde se encuentra la breve tonicalización D menor, encontramos en la primera semifrase la escala Re menor natural (Bb-C natural) y la siguiente sobre la escala de La menor melódica que resuelve con fa# y sol # en escala de forma ascendente y posteriormente cae en

un salto de octava al 5º grado cordal del acorde de tónica.

Motivos melódicos recurrentes:

Como se mencionó anteriormente el movimiento en escala y resolución por salto descendente de 8 es un movimiento recurrente en la obra.

En general los movimientos por grado conjunto ascendente y descendente.

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A

Frase a:

*Queste lagrim' amare,
Quest' angoscioso pianto,
Pianto non è, ma sangue*

Tiene un sentido completo a nivel musical con una cadencia V-I conclusiva, sin ser el final puesto que termina en posición melódica de quinta. Está en concordancia con el texto cuando el autor describe una primera idea: –Las lágrimas de su llanto están hechas de sangre–

Frase b:

*Del misero cor mio,
Ferito dallo strale
Del vostro sdegno adamantino e rio.
De mi pobre corazón herido
Por la flecha de tu inflexible desdén.*

El compositor realiza de nuevo una cadencia V-I y finaliza el primer periodo en concordancia con la puntuación del texto. En la frase que complementa la primera idea sus lágrimas son porque tiene el corazón herido y la culpa es de su amada. Es importante mencionar que la frase “Herido por la flecha” tiene un cambio de carácter, un acelerando además de una tonicalización que le da énfasis. Así mismo el compositor repite el texto “*Del vostro sdegno*” haciendo hincapié en la idea del autor: la culpa es de la amada.

PERIODO B

Frase c:

Ahi, lasso! e si ne langue

Il mio spirto vitale.

Ch'io mi sento morire.

¡Ay, languidece

Mi espíritu vital,

¡Me siento muerto!

Frase d:

¡Orgullosos desdén, corazón malvado, deseo amargo!

Aquí el compositor muestra en un nuevo periodo la nueva idea del autor en la que se queja y describe sus emociones: “Ay, languidece mi espíritu vital, me siento muerto”. Una nueva exclamación, casi como regaño a su amada “Orgullosos desdén, corazón malvado, ¡deseo amargo!”, pero como se trata de una idea adicional es colocada en una sola frase con sentido completo.

PERIODO C

El último periodo son las últimas palabras del autor y son dichas dos veces dentro del discurso musical y de forma reiterada

Frase e:

Volete pur ch'io mora? (¿quieres que muera?) pregunta dos veces en dos semifrases.

Frase f:

En esta frase dice tres veces “*Moriro*”, (moriré, moriré, moriré, tres veces) y finalmente en la última semifrase “*ma chi mor' è un che v'adora*” (pero el que va a morir te adora).

En este último periodo que se repite se da énfasis a la pregunta “¿quieres que muera?” y a la frase “moriré”, con una última semifrase que antes que nada busca hacer sentir culpable a la amada.

En general el compositor mantiene dentro de la forma las ideas del autor, pero subraya algunas

frases que quizás el considera necesarias dentro de la idea general del texto, que describe una pena de amor, pero quiere hacer culpable a la amada de forma directa e indirecta.

Tabla 5.2. Análisis *Queste lagrim'amare*. Elaboración propia

5.3.1.3. DOLCISSIMO SOSPIRO³⁹⁰ – Poema de Annibale Pocaterra

*Dolcissimo sospiro
Ch'esci da quella bocca
Ove d'amor ogni dolcezza fiocca;
Deh, vieni a raddolcire
L'amaro mio dolore.
Ecco, ch'io t'apro il core,
Ma, folle, a chi ridico il mio martire?
Ad'un sospiro errante
Che forse vola in sen ad altro amante.*

TRADUCCIÓN

¡Dulcísimo suspiro
que sale de esa boca
de donde brotan todos los placeres del amor!
Venid, acercaos a endulzar
mi dolor amargo
Mirad, os abro mi corazón.
¿Pero, o loco de mí, a quién le repito mi martirio?
A un suspiro errante
que vuela quizá hacia otro amante!

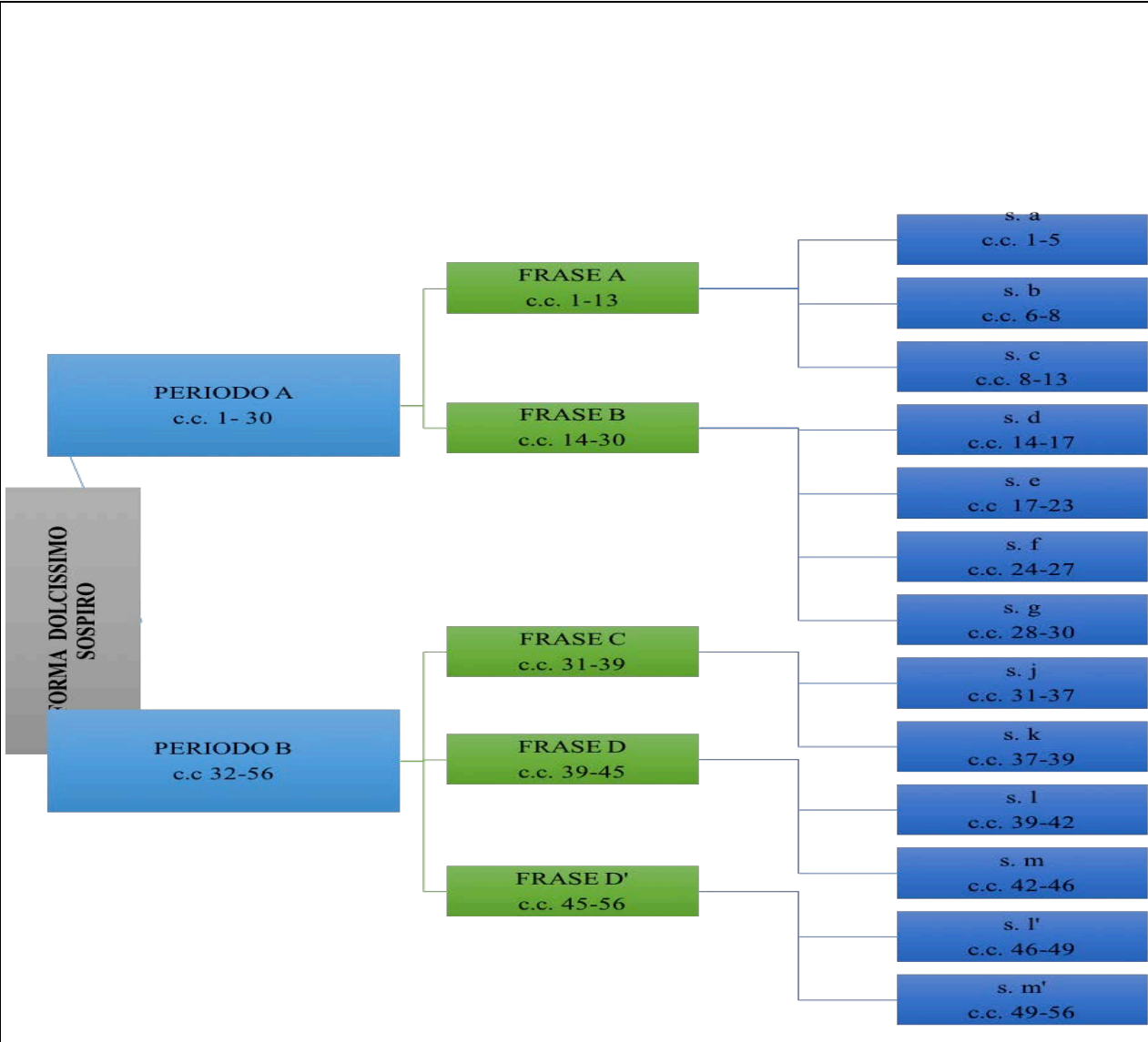
ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

El poema es un madrigal de nueve líneas que alterna versos heptasílabos y endecasílabos, con el esquema de rima y metro a7 b7 b11 c7 d7 d7 c11 e7 e11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Este madrigal presenta una forma binaria simple de dos periodos binarios. El periodo A contiene dos frases (A y B). La primera frase (A) tiene tres semifrases, las dos primeras cumplen función de antecedente puesto que resuelven en semicadencia al V grado y la última semifrase cumple función de consecuente al resolver a la tónica.

³⁹⁰ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/PaR7uguJiZk> y <https://youtu.be/Avqn7onD4bg> Consultado el 3 de abril de 2018.



Cuadro 5.3. Forma *Dolcissimo sospiro*. Elaboración propia

La frase B tiene una semifrase más, puesto que el compositor repite la línea “*Ecco, ch'io t'apro il core*” (Mira, te abro mi corazón). Sin embargo, esta frase sigue el mismo principio antecedente consecuente de forma que las semifrases d, e y f terminan en semicadencia y la última semifrase g concluye en la tónica. El segundo periodo es un poco más equilibrado puesto que está construido por dos frases binarias y una breve tonalización a Am; de igual manera las frases están construidas bajo el principio *Antecedente consecuente*. La última frase se repite con algunas variaciones especialmente en la llegada a la cadencia final.

ANÁLISIS ARMÓNICO

El madrigal se encuentra casi en su totalidad en la tonalidad de G mayor, con excepción de una

breve tonalización a la menor en los compases del 32 al 36, y una breve tonalización de dos compases a D mayor (V grado de la tonalidad central).

Se alcanza La menor mediante una progresión armónica básica de IV- Vsus4 (si quieres mantenerlo aclara lo que significa con que fines y que lo utilizas siendo consciente de su verdadero significado. Aún así yo lo evitaría, puesto que es un acorde que se independiza en el siglo XX y que se utiliza sin preparación y sin resolución. Es distinto de lo que ocurre aquí, en esta época)- V –I (el retardo de cuarta que resuelve en un intervalo de tercera se pone: V4 3 (el 4 y el 3 como superíndices)). La de re mayor que representa más un énfasis al V grado se hace directamente mediante el movimiento V6-I, y se afianza nuevamente de la forma Vsus4-V-I.

En general se presentan cadencias básicas como ii-IV-Vsus4-V-I o el uso del VIIº como dominante. Las cadencias auténticas perfectas son usadas preferentemente para puntuar en las frases.

Los acordes usados son I-ii-iii-IV-V-v-vi-VIIb y VIIº, todos dentro de la tonalidad mayor a excepción del VIIb usado como acorde de paso para llegar al iii o como ampliación de la subdominante en la breve sección de La menor, y el acorde de quinto menor que es usado como mixtura en calidad de subdominante, para la cadencia final (progresión v- Vsus4-V-I).

Predomina como ritmo armónico la negra, es decir 4 acordes por compás. Existen algunos compases con ritmo armónico de blanca para las cadencias.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía contra armonía se construye sobre notas cordales predominantemente (1, 3, 5) con algunas aproximaciones diatónicas. La tensión b7 suele presentarse en acordes con función de dominante.

En cuanto a recursos de construcción melódica se observan saltos de 3ª y 5ª predominantemente que ocurren en el cambio de posición melódica sobre las notas del acorde. También se presentan frecuentemente apoyaturas y algunas cambiadas.

Las aproximaciones diatónicas (movimientos por grados conjuntos) de forma ascendente y descendente dentro de la escala de Sol mayor son poco frecuentes. Se presentan en la cadencia final, pues como se mencionó anteriormente la construcción está basada más bien en saltos o grados disjuntos.

✓ *Recursos escolásticos:* Construcción melódica sobre la escala de sol mayor.

En cuanto a características contrapuntísticas en relación con el bajo, se presentan juegos de uno contra uno, en movimiento paralelo o contrario y algunos contrapuntos imitativos a distancia “de un compás” o mejor “de redonda”. Ejemplos:

Motivos melódicos recurrentes:

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A

Frase a:

Dolcissimo sospiro

Ch'esci da quella bocca

Ove d'amor ogni dolcezza fiocca;

En esta primera frase el compositor da énfasis a la semifrase “Dulcísimo suspiro, dulcísimo suspiro” y posteriormente plantea la semifrase “que sale de esa boca, de donde brotan todos los placeres del amor” y puntúa, al igual que autor, con cadencia auténtica perfecta.

Frase b:

Deh, vieni a raddolcire

L'amaro mio dolore.

Ecco, ch'io t'apro il core,

Posteriormente en la siguiente frase el autor propone una semifrase con “*Deh, Deh... vieni a raddolcire /L'amaro mio dolore*” en la que repite la palabra *ven, ven, acércate a endulzar mi amargo dolor*. Y deja la semifrase abierta en semicadencia “de dominante”, para cerrar con la semifrase “*Ecco, ch'io t'apro il core, Ecco, ch'io t'apro il core*” en la que repite “Mira, te abro mi corazón”, finalizando la idea con cadencia auténtica perfecta.

Aquí se nota que el compositor toma del autor la segunda idea, pero intensifica el sentimiento de llamar la atención a la amada, con las palabras *ven, ven* y la repetición de la semifrase *te abro mi corazón*.

PERIODO B

Frase c:

En la última idea del texto el autor se pregunta retóricamente que a quien le contará su martirio, y luego se responde así mismo que a un suspiro vagabundo. Del mismo modo, el compositor en la frase c une pregunta y respuesta, de la forma: “*Ma, folle, a chi ridico il mio martire? /Ad'un sospiro errante*”

Frase d:

El compositor repite tres veces (como para no olvidar): “*Che forse vola in sen ad altro amante.*” (que vuela hacia otro amante) y por si fuera poco repite la frase completa con cadencia ampliada.

Tabla 5.3. Análisis *Dolcissimo sospiro*. Elaboración propia

5.3.1.4. AMOR, IO PARTO³⁹¹ – Poema de Giovanni Battista Guarini (1538-1612)

*Amor, io parto, e sento nel partire
Al penar, al morire,
Ch'io parto da colei ch'è la mia vita,
Se ben ella gioisce
Quand'il mio cor languisce.
O durezza incredibil'e infinita
D'anima ch'l suo core
Può restar morto, e non sentir dolore!
Ben mi trafìgge amore
L'aspra mia pen', il mio dolor pungente,
Ma più mi duol il duol ch'ella non sente.*

TRADUCCIÓN

Amor, parto...y siento
en la separación una muerte,
porque me separo de ella
que es mi vida,
Si bien ella se deleita
cuando mi corazón languidece
¡Oh, dureza increíble e infinita
en aquel cuyo corazón puede agonizar
y no sentir ella dolor!
Apuñalado por el amor,
amargo es mi sufrimiento,
punzante la pena,
pero más grave es el dolor del no sentir de ella.

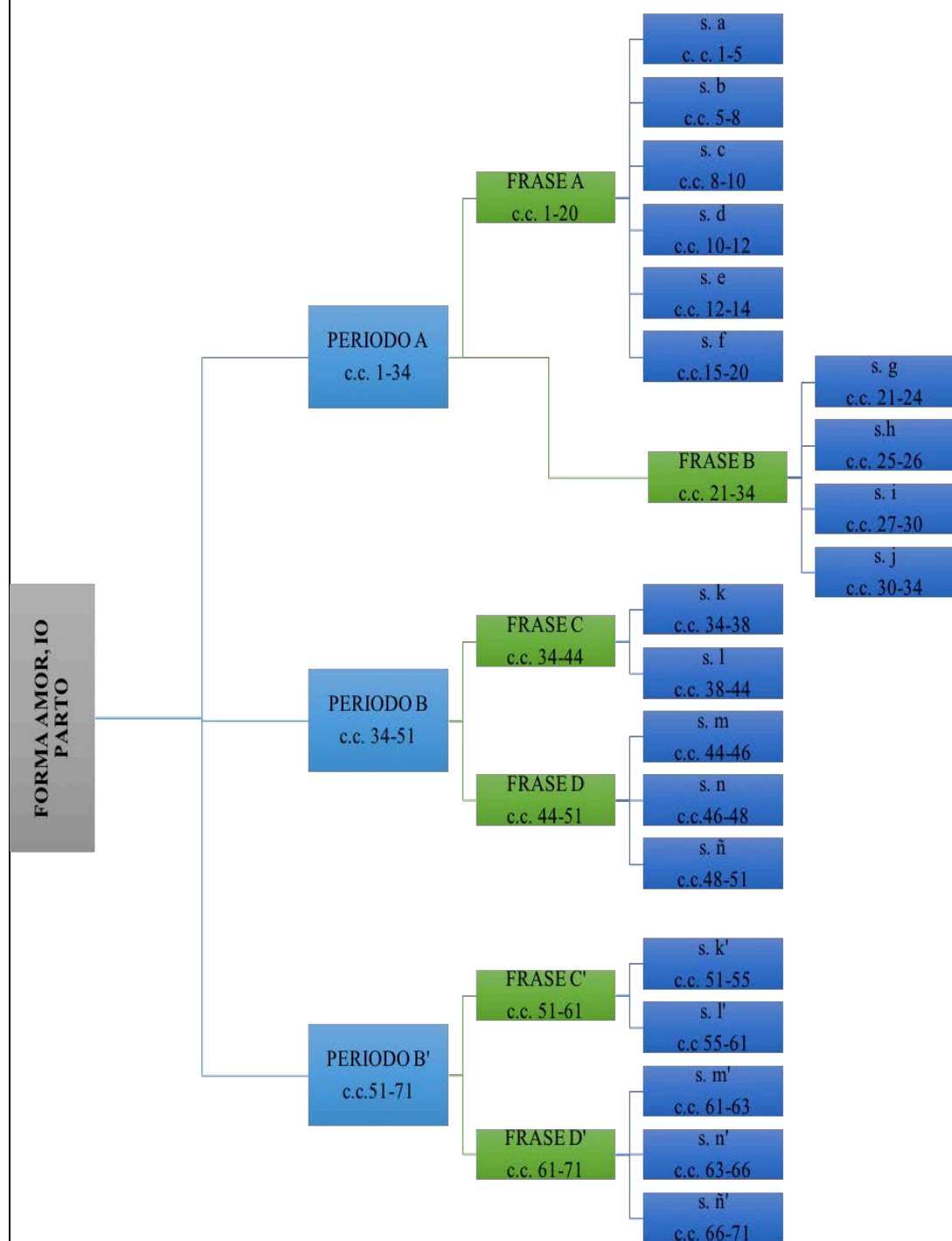
ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

El poema es un madrigal de once líneas con el siguiente esquema de rima y metro: a11 a7 b11 c7 c7 b11 d7 d11 d7 e11 e11.

³⁹¹ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/1zrS7zvmOVE> y <https://youtu.be/yW3rauBJ0IU> Consultado el 3 de abril de 2018.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Este madrigal posee una forma binaria simple, de dos periodos binarios. El segundo periodo es reiterado en su totalidad Periodo B' con algunas variaciones especialmente en la ampliación de la cadencia final.



Cuadro 5.4. Forma *Amor, io parto*. Elaboración propia

En el periodo A, la primera frase se compone de 6 semifrases cortas (a, b, c, d, e y f), de las cuales todas van al V III grado excepto F que resuelve a la tónica. Es decir, con principio antecedente-consecuente.

La frase B es un poco más corta, de 4 semifrases. La primera semifrase resuelve al VIIb (función de subdominante), las siguientes dos semifrases (h, i) puntúan con una semicadencia al V, y finalmente la cuarta semifrase (j), finaliza en la tónica.

En el segundo periodo se presenta una frase binaria, en la cual la primera semifrase resuelve al V (Re mayor) y la segunda resuelve a la relativa mayor de la tonalidad central, es decir Bb mayor desde después de una de 6 compases en los que previamente se ha tonalizado en dicho centro. La frase D contiene tres semifrases que funcionan con la misma coherencia mencionada. (antecedente-consecuente).

ANÁLISIS ARMÓNICO

La tonalidad principal del madrigal es G mayor-menor, pero es predominantemente menor, desde la construcción melódica y las relaciones armónicas. Además se presentan dos tonalizaciones a Fa en los compases 21 al 24, mediante el movimiento armónico V-I; y otra a Si bemol Mayor en los compases 40 al 46 alcanzada mediante el movimiento iii-I, hay una cadencia auténtica perfecta en sib mayor o una tonalización ya que luego vuelve a sol menor en el c. 45 (ver también los compases 43-44) que luego se afianza en la cadencia recurrente del compositor VSUS4-V-I, y por la repetición del periodo b se tonaliza exactamente igual en los compases 57 al 62.

Además de las tonalizaciones mencionadas, se encuentra un énfasis en Bb en compases 5-6, que se alcanza con la progresión v- V-I (v-i de sol menor en el compás 5, V-I6 en el compás 6) y se asegura mediante la progresión I-vii° I ii7-vii6-V (en segunda inversión, el fa se puede considerar una escapada y dejarlo sólo como un séptimo grado en primera inversión)-I (compás 7-8, visto desde si b mayor). También se puede encontrar un énfasis sobre el V grado (encontramos un acorde perfecto de re mayor construido sobre el V grado de la escala) de la tonalidad central, mediante una progresión ii-Vsus4-V-I, en los compases 29 y 30.

Los acordes más usados son: i-I, iim7- ii°, IIIb, ivm, v-Vsus4-V, VIb, VIIb, VII°, lo que demuestra el modo predominantemente menor.

Como se viene observando en los madrigales, el compositor realiza semicadencias para puntuar las semifrases y cadencias VSUS-V-I para puntuar las frases y periodos.

El ritmo armónico es predominantemente de blancas (dos acordes por compás) y negras (cuatro acordes por compás) a diferencia de las cadencias hacia la tónica que terminan en un

solo acorde, con duración de redonda. No se observan movimientos de contrapunto imitativo, pero si unas pocas aproximaciones cromáticas y diatónicas que sugieren acordes de paso.

ANÁLISIS MELÓDICO

En cuanto a la construcción melódica, en contraposición con la armonía, se observan notas cordales, aproximaciones diatónicas y, con bastante frecuencia, aproximaciones cromáticas y algunas tensiones de séptima menor (la describo abreviadamente como b7 o 7^am, quizás es una nomenclatura más clara ya que, según la armadura no tiene que haber siempre un bemol en la séptima para que sea menor).

En cuanto a los recursos, son muy habituales las apoyaturas ascendentes y descendentes, así como notas escapadas y cambiadas. Los movimientos en escala ascendente y descendente no son comunes, pero tampoco son tan recurrentes los saltos para cambiar de posición melódica.

✓ *Recursos escolásticos:*

Semifrases a, b, c, d y e están construidas sobre una escala de G menor armónica con el séptimo grado alterado (F#).

La última semifrase f contiene un acorde perfecto mayor construido sobre el cuarto grado (que tiene la tercera mayor) para enfatizar la semicadencia al V grado (Re mayor). Sin embargo, se mantiene el modelo de escala menor natural que resuelve al final de la frase en forma descendente la, sol.

En la frase B, la primera semifrase (g) está construida sobre la escala de Fa mayor sobre notas predominantemente cordales y una resolución 1-2-1.

Posteriormente en las semifrases h, i, j de la frase B se realiza una construcción melódica sobre la escala de G mayor a excepción de una breve mixtura en el compás 32, en el que aparece la tónica menor con posición melódica de 3.

La frase C tiene una primera semifrase construida en la escala de G menor armónica con séptimo grado alterado (f#) y una segunda semifrase construida en la escala de Bb mayor (no obstante la

armonía de las dos primeras redondas de la frase señalada en rojo vemos que pertenecen aún a sol m).

La frase D está construida predominantemente sobre la escala menor armónica (f#). Sin embargo, contiene cadencias con 3ª mayor (tercera de picardía) y una alteración accidental de f natural en forma descendente.

Motivos melódicos recurrentes:

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

El compositor diferencia dos ideas del texto a través de los dos periodos musicales.

En la primera idea se anuncia la partida y se explica el dolor de partir. Allí mismo en la segunda frase tanto el autor como el compositor se quejan de aquellos que mueren y no sienten dolor. Posteriormente en el periodo B se expone una segunda idea del texto en la que el autor menciona su pena, pero dice que definitivamente es peor no sentir. Y por alguna razón el compositor da énfasis a esta última idea en un periodo igual.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el compositor suele puntuar frases con cadencias, buscando seguir la idea del autor del texto. También separa en periodos las diferentes ideas con sentido completo o puntos de vista del texto y finalmente suele dar énfasis con repeticiones a las partes del texto que le parecen deben ser resaltadas por su significado poético.

PERIODO A

Frase a:

*Amor, io parto, e sento nel partire,
Al penar, al morire,
Ch'io parto da colei ch'e la mia vita,
Se ben ella gioisce,
Quand 'il mio cor languisce.
Amor, me voy, y siento
en la separación una muerte,
porque me separo de ella
que es mi vida,
aunque ella se deleita
en mi corazón languidecido.*

Frase b:

*O durezza incredibil'e infinita
D'anima che 'l suo core
Può restar morto, e non sentir dolore!
¡Ah, qué increíble e infinita dureza
en aquel cuyo corazón muere
y no siente dolor!*

PERIODO B

Frase c:

Ben mi trafigge amore

L'aspra mia pen',

il mio dolor pungente,

Apuñalado por el amor,

amargo mi dolor,

punzante mi pena,

Frase d:

Ma più mi duol il duol ch'ella non sente.

Pero más grave es el dolor de no sentir por ella.

Tabla 5.4. Análisis *Amor, io parto*. Elaboración propia

5.3.1.5. NON PIÙ GUERRA³⁹² – Poema de Giovanni Battista Guarini (1538-1612)

*Non più guerra, pietate,
pietate, occhi miei belli,
occhi miei trionfanti! A che v'armate
contr'un cor ch'è già preso, e vi si rende?
Ancidete i rubelli,
ancidete chi s'arma e si difende,
non chi, vinto, v'adora.
Volete voi ch'io mora?
Morrò pur vostro, e del morir l'affanno
sentirò sí, ma sarà vostr'il danno.*

TRADUCCIÓN

¡No más guerra!
Tened piedad,
¡Piedad, mis hermosos ojos!
Mis ojos triunfantes, ¿por qué vais armados°
¿Contra un corazón que ya está tomado?
Matad a los rebeldes,
pero no a aquel que, derrotado, os adora.
¿Queréis vos que muera?
Entonces moriré,
Y de la muerte la aflicción sentiré,
sí, pero solo vuestro será el daño.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De diez líneas, que alterna versos heptasílabos y endecasílabos con el esquema de rima y metro a7 b7 a11 c11 b7 c11 d7 d7 e11 e11.

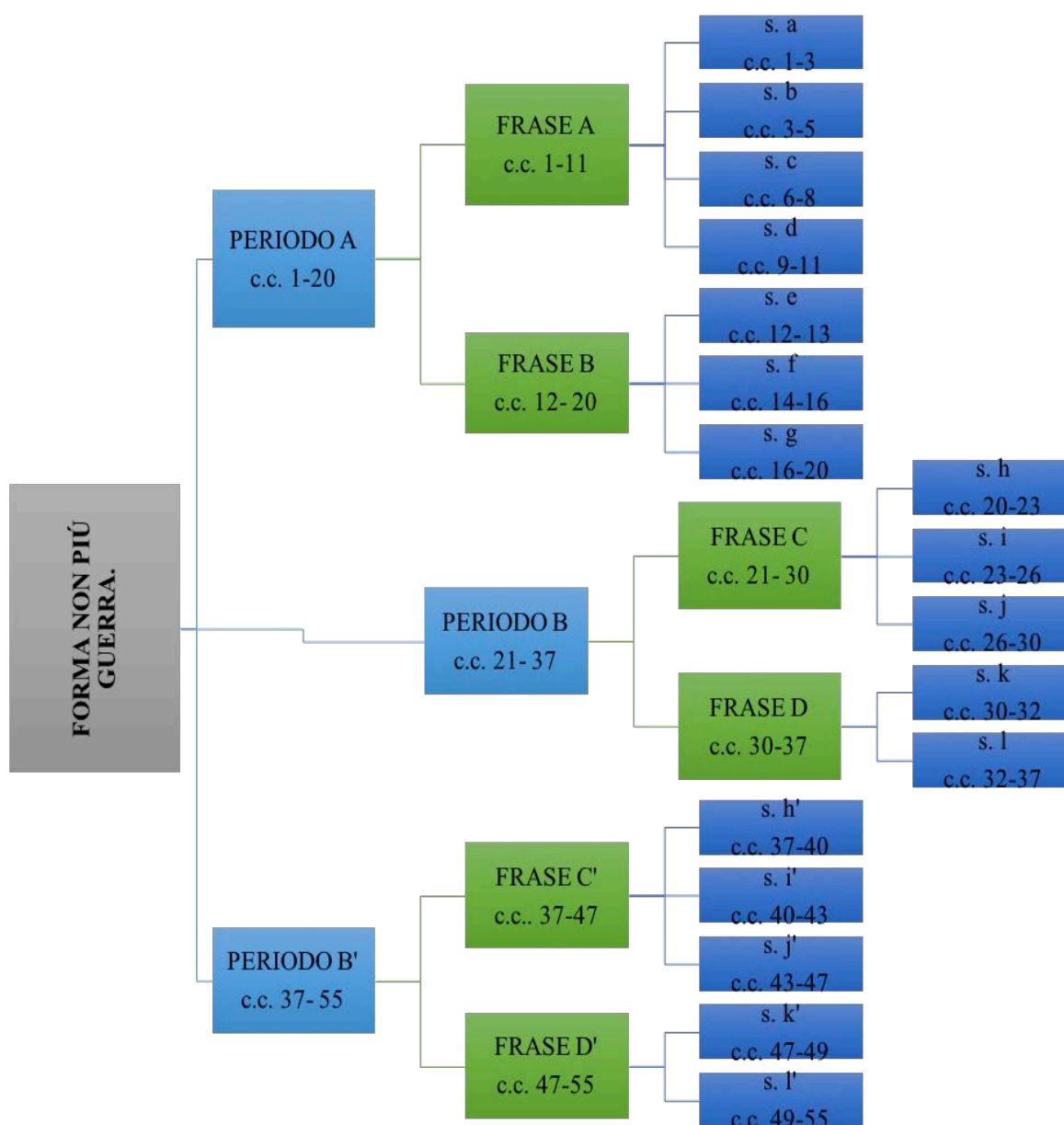
ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Este madrigal posee una forma binaria con periodos A y B, además de una repetición del periodo B completo (B') como se ha venido observando en los anteriores madrigales.

El periodo A contiene una frase A compuesta de tres semifrases a, b y c que finalizan en semicadencia al quinto grado (Re mayor) de la tonalidad central (Sol mayor/menor), hasta llegar a la semifrase d con

carácter de consecuente, en la cual se hace una cadencia ii-V-I para concluir en el centro tonal de Fa.

La siguiente frase B contiene tres semifrases que finalizan en Fa, y una última semifrase que concluye en Re mediante la progresión II-V –I. El periodo B tiene una frase C que se encuentra en Re mayor/ menor (más bien re menor que en la segunda parte del c. 24 vuelve a sol m utilizando donde utiliza la escala menor natural y luego sol mayor del c.29 en adelante. Los compases 27 y 28 se pueden ver como la escala mixolidia de sol M o como la escala menor natural de sol m con el I mayorizado).



Cuadro 5.5. Forma *Non più guerra*. Elaboración propia

La primera semifrase h termina en semicadencia al V grado (La mayor) Y la siguientes dos (i y j) terminan en I grado (Re mayor); sin embargo, hay que destacar que este centro tonal no suena tan estable.

La última frase D retorna al centro principal del madrigal, que es Sol mayor/menor. Se compone de dos

semifrases, la primera que termina en IV grado y la última en cadencia perfecta al Sol mayor, mediante la progresión ii-Vsus4-V- I.

ANÁLISIS ARMÓNICO

La tonalidad central de este madrigal es Sol mayor/menor. Sin embargo, esta tonalidad solo está claramente establecida al principio y al final de la obra. En los compases 4 al 6 con anacrusa se presenta una breve tonicalización al V grado (Re mayor), que retorna por 3 compases al Sol mayor/menor (cuando escribo esto en el análisis, significa que ambas tonalidades Sol M y Sol m, suenan simultáneamente, a la vez como una única tonalidad, no una después de la otra, ya que fluctúa del modo mayor al menor a menudo y viceversa).

En los compases del 2 al 15 se tonaliza a Fa mayor mediante la progresión ii-V7-I y se termina de establecer dicho centro tonal mediante la progresión ii-VIIº-I. Es importante resaltar que con estas progresiones se evidencia el uso frecuente del segundo menor con función de subdominante, y el uso de otra dominante diferente al V como lo es el VIIº.

En los compases del 16 al 29 con anacrusa, el centro tonal es Re mayor/menor usando progresiones iv-Vsus4-V-I y algunos otros acordes de paso como el VIIb y el IIIb. Finalmente se retorna al centro tonal principal Sol mayor/menor y se repite la progresión ii-V-I para la cadencia final.

En la repetición se realiza este mismo círculo armónico ampliando a dos compases la dominante.

El ritmo armónico predominante es de blanca con dos negras, es decir tres acordes por compás generalmente, con excepción de las cadencias en donde aparece ritmo armónico de redonda, es decir, un acorde por compás.

Como conclusión después de los análisis realizados hasta el momento, destacar la ausencia de contrapunto en casi todos los madrigales cuando el renacimiento y el barroco son épocas en las que brilla precisamente esta técnica. Sin embargo Caccini defiende ante todo la nueva técnica de la melodía acompañada en favor de la exaltación del texto y que originará el nacimiento de la ópera. Realmente fue muy criticado por su forma de componer, se llegó a decir maliciosamente que no dominaba la técnica contrapuntística cuando había estudiado con el mejor maestro de Roma, y por ello apenas la empleaba, siendo considerado por algunos colegas de profesión como meidocre. También se llegó a comentar maliciosamente que Caccini quedó aborrecido con sus estudios contrapuntísticos severos en Roma en la Capilla Giulia, etc. Nuestra conclusión tras el paso de los siglos es que el interés del compositor era defender ante todo los ideales de la Camrata Fiorentina: el renacer de la cultura clásica griega y la música de los afectos resaltando la poesía, siendo la música el medio para sus objetivos y no el fin. Ciertamente el contrapunto se convirtió en un claro obstáculo para su labor de resaltar la palabra con el fin de mover los afectos del oyente. Destacar

también la importancia del origen profano de las obras. Es interesante compáralas con algunas obras eclesiásticas de compositores coetáneos de la misma época donde la armonía y el contrapunto son tratados de diferente forma.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía está construida sobre notas cordales y pasos diatónicos dentro de los centros tonales usados. Se evidencia un uso predominante de la tensión b7. Por otro lado, las imitaciones contrapuntísticas entre el bajo y la melodía no son usadas dentro de este madrigal.

En cuanto a elementos contrapuntísticos, se observan predominantemente movimientos en grado conjunto ascendente y saltos hacia notas cordales.

✓ Recursos escolásticos:

Se observa en los primeros 4 compases (semifrase a) el uso de la escala de Sol menor armónica (con 7º grado alterado ascendentemente).

En la semifrase b, se tonaliza a re mayor y por esto la construcción melódica se realiza sobre la escala natural de re mayor con el fa y do sostenidos.

Non più guer- ra, pie- ta- te, pie- ta- te, oc- chi miei bel- li!

Posteriormente en las semifrases e y f se realiza una construcción melódica sobre la escala natural de Fa mayor.

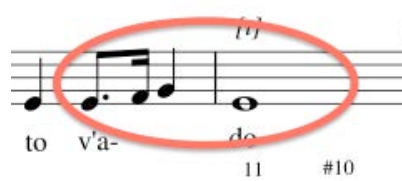
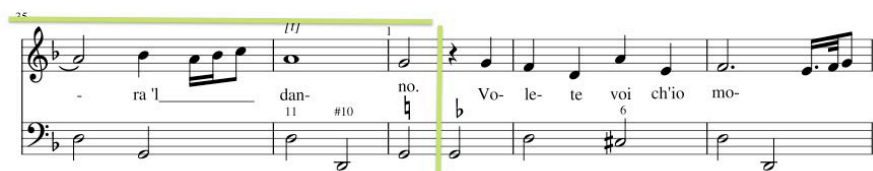
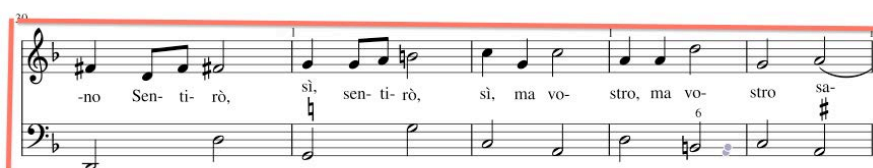
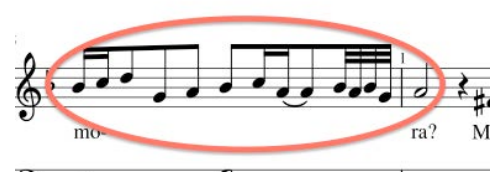
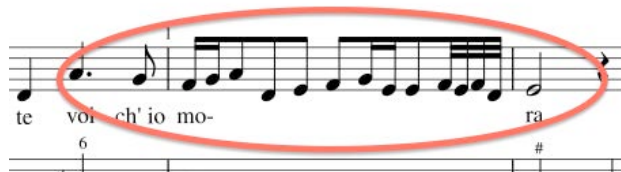
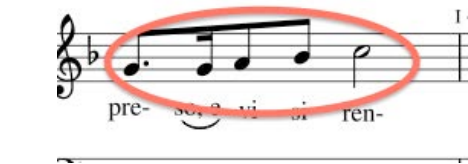
pre- so, e vi si ren- de? an- si- de- te i ru- bel- li an- ci- de- te chi s'ar- ma e si di- fen- de, Non chi- vin- to v'a- do-

En los compases del 20 al 25, es decir en las semifrases g, h e i, se evidencia el uso de la escala de Re menor armónica (con el 7 grado alterado.)



Finalmente, en la frase D (semifrases k y l) la melodía está construida en la escala de Sol mayor, que posteriormente en los compases 35, 36, y 37 resuelve con la escala menor natural del mismo centro tonal.

Motivos melódicos recurrentes:



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

Así como en otros madrigales antes mencionados, el compositor divide dos ideas centrales en dos periodos diferentes: La primera idea en la que el autor pide que se acabe la guerra y que tengan piedad, que maten mejor a los rebeldes y no a quien los adora, y una segunda idea en la que el autor pregunta si quieren verlo morir, y dice que entonces el morirá pero que aun así los sigue adorando.

PERIODO A

Las líneas en la frase A están puntuadas de igual forma con semifrases musicales y una cadencia completa hacia Fa en el cierre de la frase. Es interesante ver que durante el primer periodo no se presenta una estabilidad del centro tonal principal, puesto que se mueve hacia otros centros como Re y Fa. Es posible que el tono interrogativo que hay en el poema sea representado de esta forma; un tono interrogativo sin respuesta. Siempre hay semicadencia al V grado de la tonalidad central, a modo de pregunta, pero no hay una resolución a Sol puesto que se evade hacia Fa.

Frase a:

*“Non più guerra, pietate,
Pietate, occhi miei belli!
Occhi miei trionfanti à che v' armate?
Contro un cor ch'è già preso, e vi si rende?”*

No más guerra, tened piedad,
¡Piedad, mis hermosos ojos!
¿Mis ojos triunfantes, por qué vais armados?
¿Contra un corazón que ya está tomado?

Frase B:

*Ancidete i rubelli,
Ancidete chi s'arma e si difende.
Non chi vinto v' adora.*

Matad a los rebeldes,
pero no a aquel que, derrotado, os adora.

Las líneas de esta frase igualmente son puntuadas con semifrases y el punto final de la primera idea es una cadencia autentica perfecta a la dominante de la tonalidad central.

PERIODO B:

El periodo B, como se mencionó anteriormente, es una segunda idea del poema. Aquí la pregunta “Volete voi ch'io mora?” (¿Queréis que muera?) es enfatizada al hacerla dos veces y se representa su tono interrogativo al estar sobre Re mayor/ menor o V grado de la tonalidad central.

Y se cierra la frase igualmente en el Re mayor “*Morrò pur vostro, e del morir l' affanno*” (Entonces moriré por vos).

Frase C:

Volete voi ch'io mora?

Morrò pur vostro, e del morir l' affanno

¿Queréis que muera?

Entonces moriré por vos,

Finalmente, la frase más importante es dicha de la forma *Sentiro Si, Sentiro si, Ma vostro, Ma vostro sarà 'l danno*.

Enfatiza palabra a palabra la frase final (pero la pérdida será vuestra) de manera contundente al resolver claramente al centro tonal principal (Sol).

Frase D:

Sentirò, sì, ma vostro sarà 'l danno.

Pero la pérdida será vuestra...

Tabla 5.5. Análisis *Non piú guerra*. Elaboración propia

5.3.1.6. PERFIDISSIMO VOLTO ³⁹³ – Poema de Giovanni Battista Guarini (1538-1612)

*Perfidissimo volto,
Ben l'usata bellezza in te si vede
Ma non l'usata fede.
Già mi parevi dir: «Quest'amorose
Luci che dolcemente
Rivolgo à te, sì bell'e sì pietose
Prima vedrai tu spente,
Che sia spento il desio ch'à te le gira.»
Ahi, che spento è'l desio,
Ma non è spento quel per cui sospira
L'abbandonato core!
O volto troppo vago e troppo rio,
Perchè se perdi amore
Non perdi ancor' vaghezza
O non hai pari alla beltà fermezza?*

TRADUCCIÓN

¡O traicionero rostro!
Uno ve la belleza innata en vos,
pero no el acostumbrado credo.
Esa mirada que gentilmente
Dirigíais vos, semblante bello y piadoso
Solía pensar que prometía amor;
Ahora ese amor se gastó,
pero no en un corazón abandonado
que suspira siempre por su rostro amado.
Oh semblante tan hermoso,
¿por qué vuestra belleza no está tan perdida,
como lo está vuestro amor?

³⁹³ Propuesta para su audición: <https://drive.google.com/open?id=1RHahIgEQ51uznJIF7tasrG6Dh9I1oVq8> y <https://youtu.be/AxZ5S5k3bK4> Consultado el 30 de octubre de 2017.

¿No tenéis constancia

en cuanto atesoráis tamaña hermosura?

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De quince líneas que alterna versos heptasílabos y endecasílabos con el esquema de rima y metro a7 b11 b7 c11 d7 c11 d7 e11 f7 e11 g7 f11 g7 h7 h11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

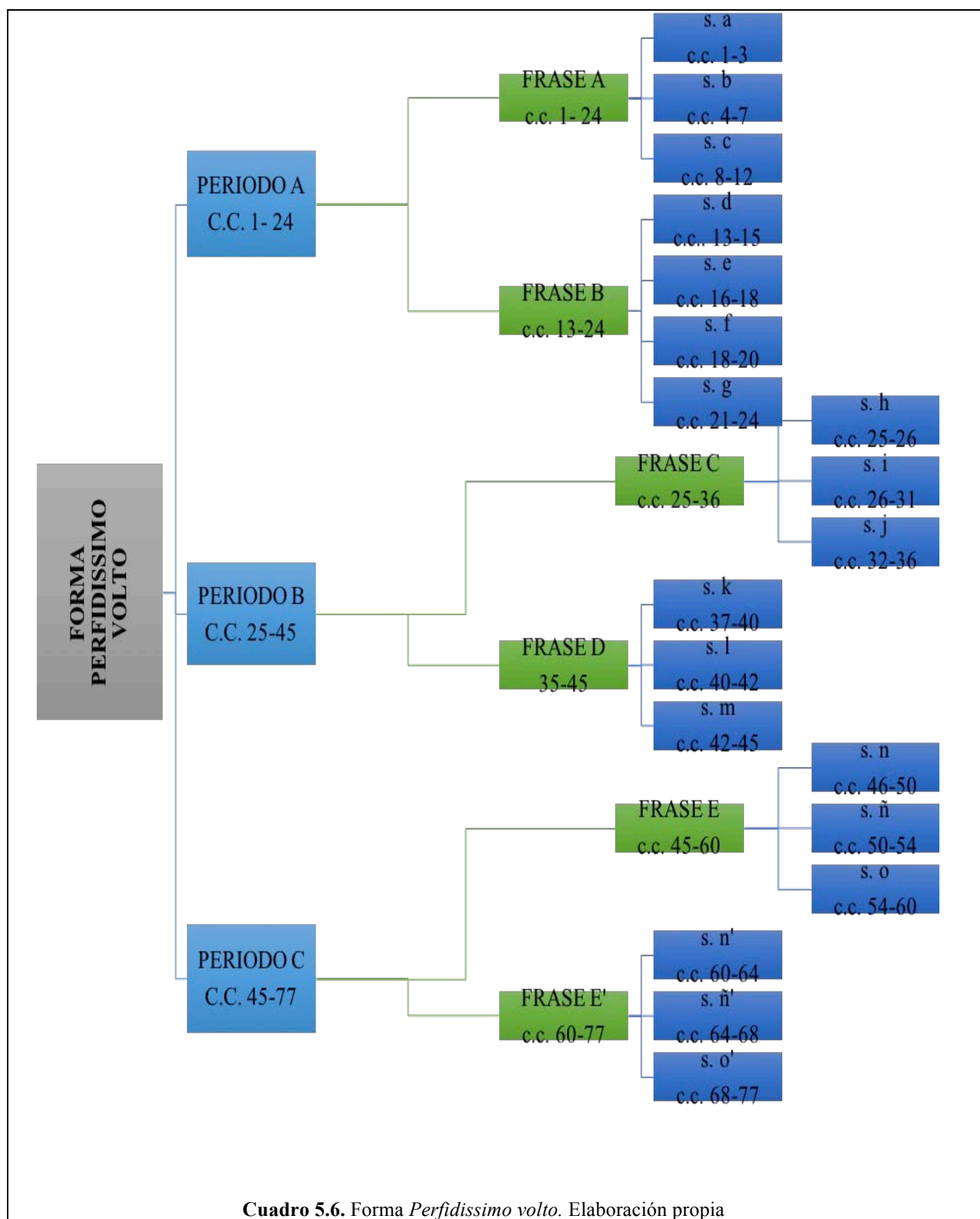
Este madrigal posee una forma ternaria. En el periodo A, la frase A esta compuesta por tres semifrases: a), que termina en semicadencia al V grado (de la tonalidad central obvia que es D mayor/Re mayor); la semifrase b), que termina en el tercer grado (Bb); y una tercera semifrase c), que finaliza con cadencia autentica en Sol, centro tonal principal.

La frase B se divide en 4 semifrases: d), que finaliza en un acorde (D mayor) construido sobre el IV grado de la tonalidad de sol menor. Esto es más largo, pero es más correcto); la semifrase e), que finaliza en semicadencia al V grado; la semifrase f), que finaliza con una corta tonicalización en F; y por último la semifrase g), que finaliza en una tonicalización completa sobre D mayor/menor.

El periodo B se compone de dos frases. Comentar que las distintas técnicas de composición afectan a la longitud de las semifrases, ya que ésta es de dos compases al ser silábica y algunas duran mas a causa de los melismas. La frase C está dividida en 3 semifrases. La semifrase h) finaliza en G mayor sin hallarse aún estable dicho centro tonal; la semifrase i) finaliza en Bb mayor; y la semifrase j) con cadencia autentica perfecta sobre F mayor. En el compás 6, 21-22, 35 y otros, hay reguladores. A pesar de ser introducida la notación de las dinámicas en el renacimiento por el compositor Giovanni Gabrieli, la técnica editorial de esta época no los utilizaba tal cual las hemos transcrito, no obstante consideramos la intención del compositor en la estructura de la obra y su construcción fomal para reflejarlos en favor de facilitar la interpretación de la misma.

La frase D tiene del mismo modo tres semifrases: la semifrase k), que finaliza en G; la semifrase l), que finaliza en D; y la semifrase m), que finaliza en una tonicalización con cadencia autentica perfecta sobre el V grado (D mayor).

El último periodo se compone de las frases E y E'. En realidad, es una sola frase que se repite y se modifica al final para ampliar la última cadencia. Esta frase está formada por tres semifrases: n), que finaliza en el segundo menor (Am); ñ), que finaliza en el IV grado C mayor; y o), que finaliza en el centro tonal principal G.

Cuadro 5.6. Forma *Perfidissimo volto*. Elaboración propia**ANÁLISIS ARMÓNICO**

El centro tonal principal es G mayor/menor. Sin embargo, se presentan otros centros tonales a lo largo de la obra.

En el compás 5 al 7 se da una tonicalización mediante la progresión VII°, Vsus4 V- I sobre Bb.

Luego retorna a G mayor/menor. En el compás 20 al 24 realiza una tonalización a D mayor/menor, mediante la progresión iim (segundo grado menor), IV, V, im6 (que funciona como cadencial), Vsus4- V y I. Esta progresión logra dar estabilidad al centro tonal de tal forma que puntúa el final del periodo A.

Posteriormente en el compás 28-31 se encuentra una tonalización a Bb mayor que es afianzada varias veces mediante el movimiento V-I, V-I ...

Y en los compases 33-37 se observa una tonalización a F mayor mediante la progresión IV-VSUS4-V-I.

En los compases 39 al 46 se retorna al centro tonal principal G mayor/menor.

En los compases 48-50 hay tonalización a Am y posteriormente a C mayor y en los compases 56 al 61 se retorna finalmente a la tonalidad central G mayor /menor puntuando el final de la frase E que es repetida con el mismo movimiento armónico.

Acordes usados: I-im-iim-IIIb-IV-Vsus4-V-VIIb- VIIº-I

Y las cadencias compuestas más usadas son IV-Vsus4-V-I/ iim-IV-Vsus4-V-I.

ANÁLISIS MELÓDICO

En el análisis melódico en contraposición con la armonía se presenta una construcción melódica sobre notas cordales que se repiten o que cambian su posición melódica por salto de 3 o 5. En menor medida se encuentran notas de paso diatónicas.

Dentro de los recursos contrapuntísticos, teniendo en cuenta que la melodía es más recitada sobre una sola nota, hay pocos elementos contrapuntísticos de construcción melódica. Sin embargo, encontramos cortos movimientos ascendentes y descendentes por grados conjuntos, o donde predominan los grados conjuntos, algunas bordaduras inferiores y superiores, y cambiadas.

✓ *Recursos escolásticos:*

La semifrase a) está construida sobre una escala de Sol menor armónica con el 7 grado alterado ascendentemente (f#). La semifrase b) está construida sobre la escala de Si bemol mayor natural.

La semifrase c) está construida sobre la escala de Sol menor natural.

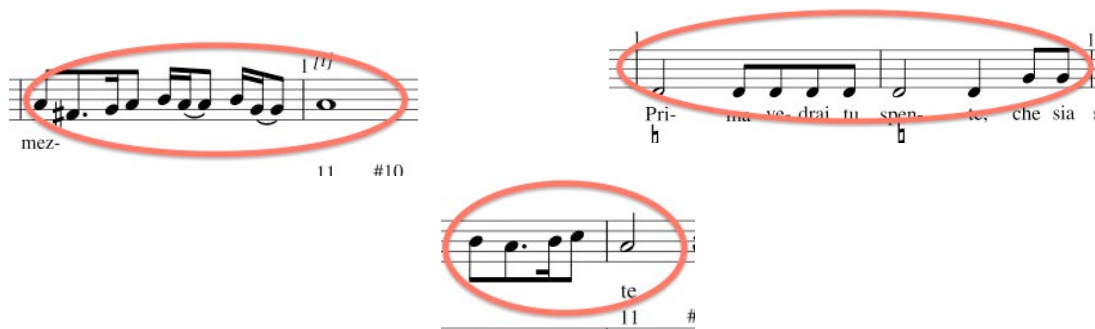
La semifrases d) y e) están construidas sobre la escala de Sol menor armónica con séptimo grado alterado (f#). La semifrase f) está construida sobre la escala de Re menor.

La semifrase g) está construida sobre la escala de Si bemol mayor. La semifrase h) esta en Sol mayor; sin embargo, la melodía se mantiene en el quinto grado melódico Re. La semifrase i) se construye sobre la escala de Si bemol mayor. La semifrase j) está sobre el centro tonal de Fa mayor, sin embargo la melodía se mantiene en el quinto grado melódico de la escala, Do.

La semifrase k) está construida sobre Sol menor natural. La semifrase l) se construye sobre la

escala de sol menor armónica con 7 grado alterado ascendentemente (fa#). La semifrase m) se construye sobre la escala de Re menor. La semifrase n) se construye sobre la escala de La menor natural. La semifrase ñ) se construye sobre la escala de Do mayor. Finalmente, la semifrase o) se construye sobre la escala de sol menor armónica con 7º grado alterado.

Motivos melódicos característicos:



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A

Frase A

*Perfidissimo volto,
Ben l'usata bellezza in te si vede
Ma non l'usata fede.
¡O traicionero rostro!
Uno ve la belleza innata en ella,
pero no la constancia habitual.*

Frase B

*Già mi parevi dir:
Quest'amorose
Luci che dolcemente
Rivolgo à te, sì bell'e sì pietose
Esa mirada que gentilmente
dirigía usted, tan bella y piadosa*

PERIODO B

Frase C

*Prima vedrai tu spento,
Che sia spento il desio ch'à te le gira.
Ahi, che spento è'l desio...
Solía pensar que prometía amor;*

Ahora el amor se gastó...

Frase D

Ma non è spento quel per cui sospira

L'abbandonato core!

pero no en un corazón abandonado

que suspira siempre por ella.

PERIODO C

Frase E y E'

O volto troppo vago e troppo rio,

Perchè se perdi amore

Non perdi ancor vaghezza?

O non hai pari alla beltà fermezza?

Oh rostro más hermoso,

¿por qué tu belleza no está tan perdida,

como lo está tu amor?

¿No tienes constancia

en cuanto tienes tamaña hermosura?

Este poema es un poco más largo que los seleccionados por el compositor para los madrigales. Se entiende entonces el porqué de una forma compuesta por tres periodos. Aquí el compositor divide en tres ideas principales el poema: La primera, en la que afirma que su amada ya no tiene la misma constancia, que hasta su mirada cambió; la segunda idea, en la que explica que el amor se consumió, y sin embargo en su corazón, el del autor, el amor aún está intacto; y una última idea, en la que el autor pregunta a su amada:

“¿Por qué tu belleza no está tan perdida,

como lo está tu amor?

¿No tienes constancia

en cuanto tienes tamaña hermosura?”

Esta última pregunta que realiza el autor a su amada es la frase que Caccini utiliza como estribillo o como frase importante que debe ser repetida.

Tabla 5.6. Análisis Perfidissimo volto. Elaboración propia

5.3.1.7. VEDRÒ 'L MIO SOL³⁹⁴ – Poema de Alessandro Guarini

*Vedrò'l mio sol, vedrò prima ch'io muoia
 Quel sospirato giorno
 Che faccia'l vostro raggio à me ritorno.
 O mia luce, o mia gioia,
 Ben più m'è dolc'il tormentar per vui
 Che'l gioir per altrui.
 Ma senza morte io non potrò soffrire
 Un sì lungo martire;
 E s'io morirò, morrà mia speme ancora
 Di veder mai d'un sì bel dì l'aurora.*

TRADUCCIÓN

¡Oh luz de mi corazón!
 Antes de morir
 veré vuestros rayos volverse hacia mí.
 Oh luz y alegría de mi vida,
 es más dulce estar en tormento por vos
 que en deleite con otro.
 Sin embargo, sufrir tal dolor
 debe traerme la muerte;
 Y si muero, entonces agoniza esta esperanza
 de contemplar los rayos dulces del amanecer con vos.

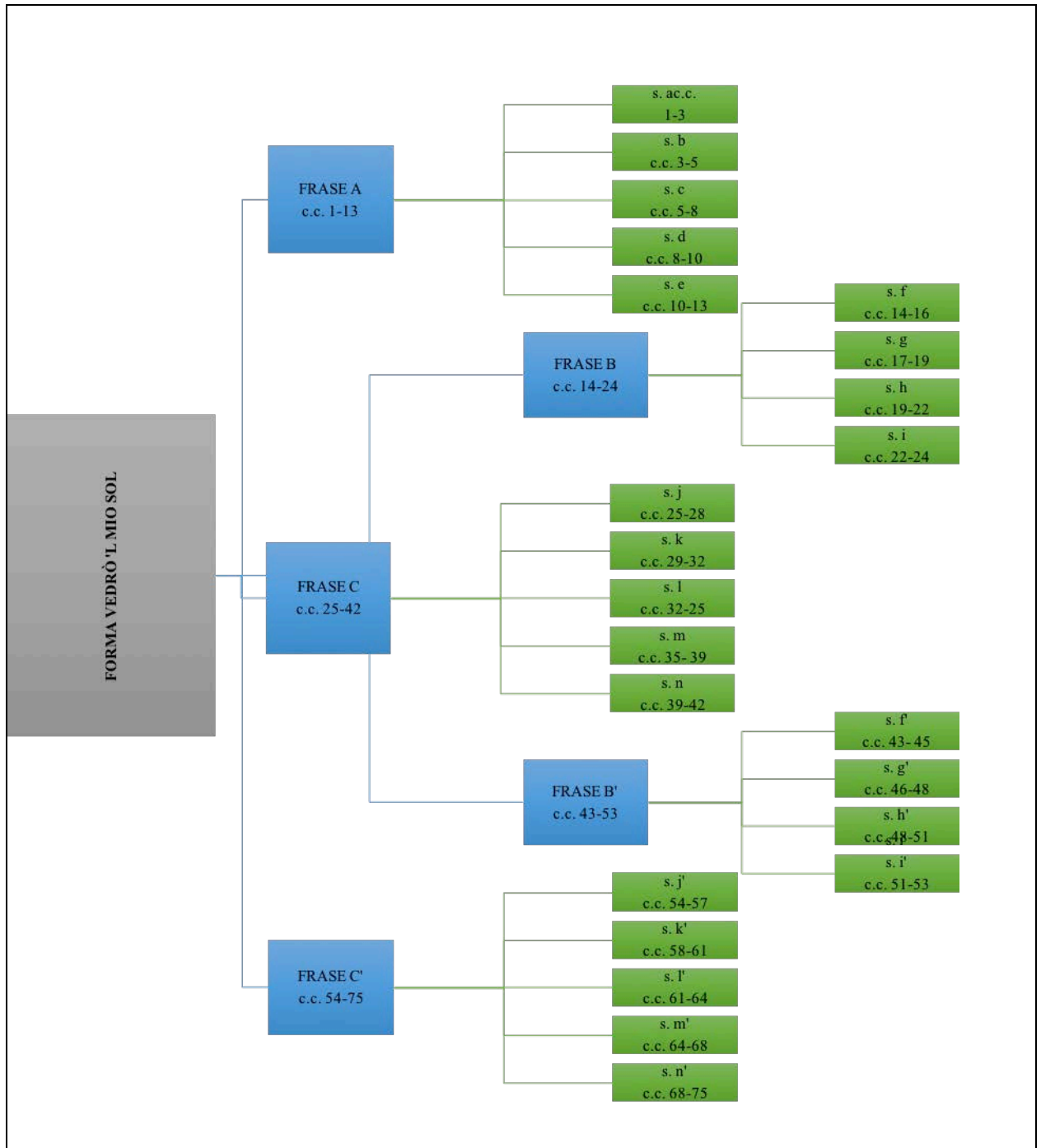
ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De diez líneas que alterna versos heptasílabos y endecasílabos, con el esquema de rima y metro a11 b7 b11 a7 c11 c7 d11 d7 e11 e11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Este madrigal es una forma periodo ternario en el que las frases B y C se repiten con algunas variaciones, especialmente en la cadencia final, que es más larga y ornamentada.

³⁹⁴ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/rh1iZ47KgpI> Consultado el 7 de enero de 2018.



Cuadro 5.7. Forma *Vedrò 'l mio sol*. Elaboración propia

La frase A está compuesta por 5 semifrases. La semifrase a) finaliza en el primer grado en una posición melódica de tercera que inmediatamente va hacia la dominante. La semifrase b) concluye en semicadencia pero tonalizando sobre la dominante (D mayor). La semifrase c) concluye en semicadencia sobre el V grado (D mayor). La semifrase d) concluye en semicadencia en V/V /(La mayor) que se dirige al Re mayor Finalmente la semifrase e) concluye en cadencia autentica perfecta al primer grado del centro tonal principal G mayor

La frase B se compone de 4 semifrases. La semifrase f) finaliza con una tonicalización en Mi mayor/ menor, la semifrase g) concluye en A mayor /menor, la semifrase h) concluye en el V grado (Re mayor), y finalmente la semifrase i) retorna con cadencia autentica perfecta a G mayor, centro tonal principal.

Llama la atención de estos movimientos armónicos que aunque los finales de semifrase son alcanzados mediante cadencias autenticas hacia otros centros tonales, solo se evidencia el reposo o estabilidad en el centro tonal principal de G mayor.

La frase C también contiene 5 semifrases. La semifrase j) finaliza en semicadencia sobre el B7(sobre la dominante de mi menor) para posteriormente dirigirse a E, la semifrase k) finaliza en Em menor con una cadencia autentica, y las semifrases l), m) y n) finalizan todas en G mayor, reafirmando por cadencia autentica el centro tonal principal tres veces.

Como se mencionó anteriormente, las frases B y C se repiten nuevamente con ligeros cambios, especialmente en la cadencia final, en la que se ornamentan con bordaduras superiores e inferiores los acordes V-I-V-I.

ANÁLISIS ARMÓNICO

En términos armónicos este madrigal tiene un centro tonal principal que es G mayor. Sin embargo, a lo largo de la obra se presentan otras tonicalizaciones a otros centros tonales de la siguiente forma:

En el compás 5 se realiza una tonicalización a D mayor por medio de la progresión Vsus4-V-I que luego es reafirmada mediante la progresión iim7-Viiº-I.

En el compás 11 se retorna a la tonalidad central G mayor mediante la progresión Viiº-I.

En los compases 15 y 16 se presenta una breve tonicalización a E menor, mediante la progresión i-iv6-Vsus4-V-i.

En los compases 17 al 19 se dirige hacia el centro tonal A mayor /menor con el movimiento armónico de i-iv-Vsus4-V-I. Y en el compás 20 se retorna a la tonalidad central G mayor en donde se realiza una doble cadencia auténtica.

En los compases 25 al 32 se tonicaliza sobre E menor por cadencia autentica y luego retorna de nuevo a la tonalidad central G mayor.

Destacar que en el compás 29 hay una relación de V-iv en mi menor. Una relación que se tenderá a evitar en los tres siglos siguientes por considerarse una relación que debilita la tonalidad. Aún así, esporádicamente se utilizará en forma de cadencia (cadencia plagal).

Es interesante destacar como conclusión importante lo que significan estas relaciones

armónicas para la época y para épocas sucesivas, quizás más que analizar los acordes en cada pieza. Nos hemos centrado en las relaciones que son distintas y hemos señalado también las que se repiten en cada madrigal quizás de forma exhaustiva y repetitiva para su comprensión. Todas esas cadencias compuestas de IV-V-I o similares, son indicativo de que el sistema tonal empieza a surgir. El tránsito del uso de cláusulas en el Renacimiento al uso de cadencias en el Barroco es lo que marca la mayor diferencia entre los sistemas modal y tonal. Esta es una obra interesante precisamente por eso, porque esta en medio de esa transición. A grandes rasgos, es el nacimiento de la sensible y sus relaciones con otros grados lo que diferencia la tonalidad de la modalidad.

En los compases 47 y 48 realiza una tonalización a A mayor/ menor (i-iv-Vsus4-V-I), y posteriormente en los compases 60 al 61 realiza una tonalización a E menor mediante una cadencia auténtica. (V-I)

Finalmente en los compases 62 al 75 retorna a G mayor realizando en repetidas ocasiones un movimiento armónico Vsus4-V-V7-I hasta el final de la obra.

Como se mencionó anteriormente en el apartado de forma del madrigal, las tonalizaciones son usadas por el autor para puntuar las semifrases, y las cadencias auténticas hacia el centro tonal principal son usadas para puntuar el final de frase.

Los movimientos armónicos usados son: iim7-vii°-I/ i-iv-Vsus4-V-I / vii°-I /Vsus4-V-V7-I. Los acordes usados son: I-i-ii-iii-IIIb-IV-iv-Vsus4-V-vi-Vib-VIIb-vii°.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía presenta una construcción sobre notas cordales con pasos en su mayoría diatónicos pero que a diferencia de otras ocasiones también contiene pasos cromáticos a causa de las tonalizaciones y ornamentaciones.

También se observan algunas tensiones de séptima menor y cuarta suspendida (retardo de cuarta).

En cuanto a los recursos melódicos de construcción melódica se observan bordaduras superiores e inferiores, movimientos ascendentes y descendentes en escala, cambiadas y notas escapadas.

✓ *Recursos escolásticos:*

Frase A: Las semifrases a y b están construidas sobre una escala de Sol mayor, la semifrase d está construida sobre una escala de Re Mixolidio. Destacar la procedencia modal del Re Mixolidio y señalar el escaso uso de esta escala y el porqué, probablemente de la evolución de

Caccini como compositor fuese más a la tonalidad. No obstante todavía observamos que le quedan residuos como éste y otros muchos de la modalidad al compositor romano. La semifrase d está construida sobre la escala de La mayor y la semifrase e retorna a la escala de Sol mayor (naturales).

Frase B: La semifrase f está construida sobre la escala de Mi menor, la semifrase g sobre una escala de La menor, y las semifrases h e i están construidas sobre Sol mayor.

Frase C: Las semifrases j y k están construidas sobre una escala de Mi menor y finalmente las semifrases l, m y n están construidas sobre la escala de sol mayor.

Motivos melódicos recurrentes:

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

Frase A

Vedrò 'l mio sol,

Vedro 'l mio sol. (Repetición)

vedrò prima ch'io muoia

Quel sospirato giorno

Che faccia 'l vostro raggio à me ritorno.

¡Oh luz de mi corazón!

¡Oh luz de mi corazón!

Antes de morir

veré vuestros rayos volverse hacia mí.

Frase B

O mia luce, o mia gioia,

O mia luce, o mia gioia, (Repetición)

Ben più m'è dolc'il tormentar per vui

Che l' gioir per altrui.

Oh luz y alegría de mi vida,

Oh luz y alegría de mi vida,

es más dulce estar en tormento por vos

que en deleite con otro.

Frase C

Ma senza morte io non potrò soffrire

Un sì lungo martire;

E s'io morirò, morrà mia speme ancora

Di veder mai d'un sì bel dì

Di veder mai d'un sì bel dì

l'aurora.

d'un sì bel dì l'aurora.

Sin embargo, sufrir tal dolor

debe traerme la muerte;

Y si muero, entonces muere mi esperanza

de ver los rayos dulces

de ver los rayos dulces

del amanecer.

dulces

del amanecer.

Aquí el compositor divide en tres ideas el poema: La primera idea, en la que el autor exclama que antes de morir verá los rayos dulces de su amada; una segunda idea en la que el autor menciona que es preferible estar atormentado por su amada que verla en manos de otro amor; y la última idea en la que explica que el dolor lo llevará a la muerte, y que entonces morirá su esperanza de ver la luz de su amada. Todo en sentido metafórico.

Es importante mencionar que el autor repite a lo largo de la obra algunas frases importantes. En la frase A repite “*Vedrò 'l mio sol*” (Oh luz de mi corazón). Y en la frase B, “*O mia luce, o mia gioia*” (Oh luz y alegría de mi vida). Estas repeticiones enfatizan la forma en la que el autor se dirige a su amada y el significado que tiene para él.

Por último, la frase “***Di veder mai d'un sì bel dì l'aurora***” (de ver los rayos dulces del

amanecer) es repetida y ornamentada en la cadencia final enfatizando nuevamente que la amada significa la luz de la vida del autor, en sentido metafórico.

Tabla 5.7. Análisis *Vedró'l mio sol*. Elaboración propia

5.3.1.8. AMARILLI MIA BELLA³⁹⁵ - Poema de Alessandro Guarini

*Amarilli, mia bella,
Non credi, o del mio cor dolce desio,
D'esser tu l'amor mio?
Credilo pur: e se timor t'assale,
Dubitar non ti vale.³⁹⁶
Aprimi il petto e vedrai scritto in core:
Amarilli, Amarilli, Amarailli
è il mio amore.*

TRADUCCIÓN

Amarilis, belleza mía
¿No creéis, oh dulce deseo del alma,
que vos sois mi amor?
Creerlo: y si el temor os asalta,
tomar esta flecha,
abrirme el pecho
y veréis escrito en mi corazón:
“Amarilis es mi amor.”

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De siete líneas que alterna versos heptasílabos y endecasílabos, con el siguiente esquema de rima y métrica: A7 b11 b7 c11 c7 d11 d7.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Este madrigal es una forma periodo ternario (libre), en el que se repiten las frases B' y C' y se añade una coda.

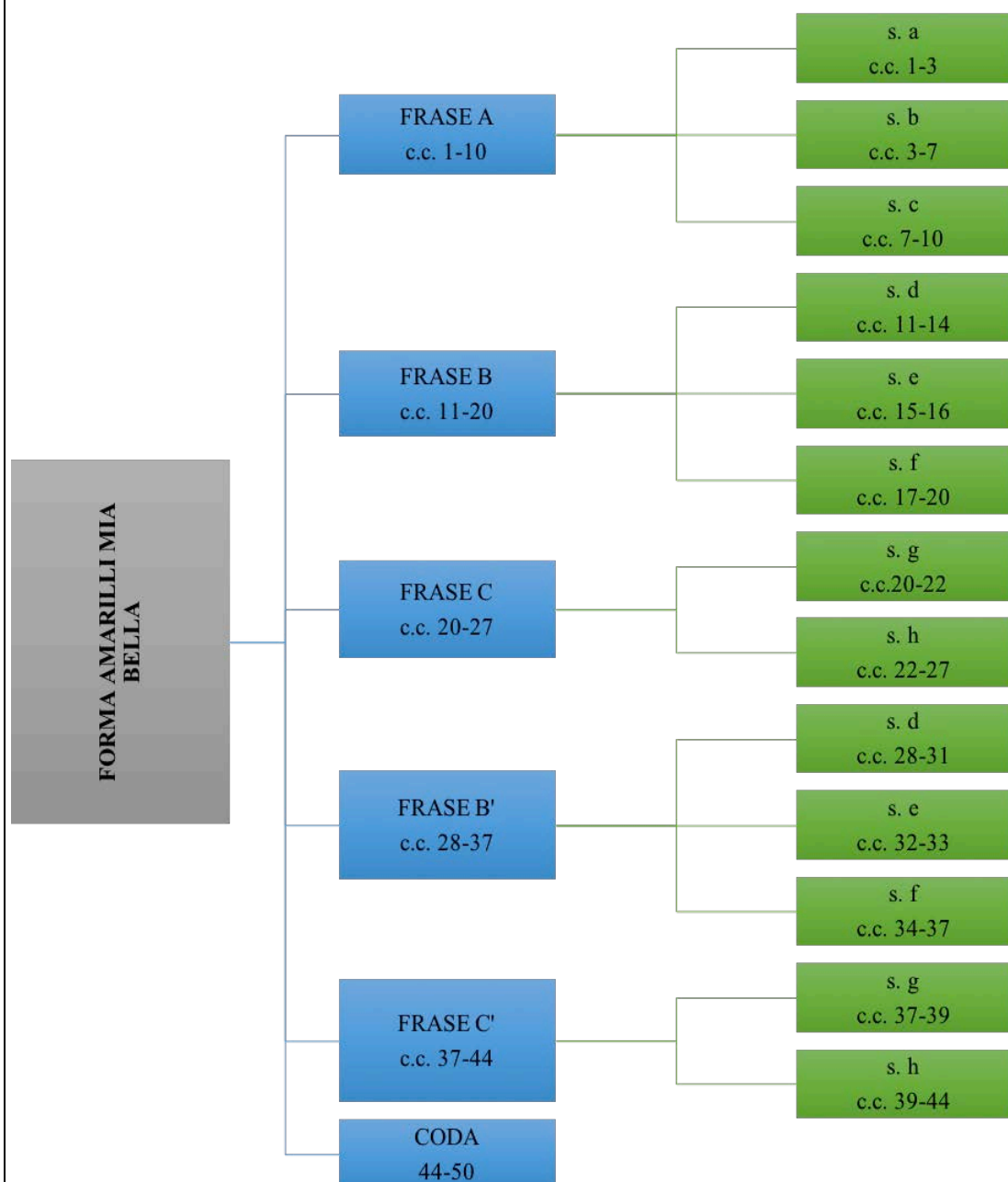
La frase A está compuesta por tres semifrases, a, b y c, de las cuales la primera termina en semicadencia sobre el V grado de la tonalidad central (Sol mayor/menor), la segunda con una cadencia autentica sobre el IIIb (Bb), y la tercera con cadencia autentica perfecta sobre Sol.

La frase B está compuesta también por tres semifrases, d, e y f. Las semifrases d y e se

³⁹⁵ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/FjZCOBF5ib8> y <https://youtu.be/CzpWPwD6rII> Consultado el 9 de abril de 2018.

³⁹⁶ O "prendi questo mio strale"

puntúan de igual forma con semicadencia al V grado (Re mayor) y la semifrase f finaliza en Re, pero esta vez mediante una tonicalización con la progresión Vsus4-V-I. La frase C está compuesta por dos semifrases, g y h, la primera con función de antecedente, que finaliza en V grado, y la segunda con función de consecuente, que finaliza en la tonalidad central Sol. Finalmente, la coda, compuesta por una sola frase con sentido completo, realiza una cadencia IV-V-Vi -I y se reafirma mediante la cadencia autentica perfecta típica del compositor, VSUS4-V -I, con posición melódica de tónica o posición melódica de octava, si es más claro para el lector describir el número de orden de un intervalo cuando se habla de posiciones, y



no los grados en la melodía. Esta forma es diferente a las expuestas en los madrigales anteriores.

Cuadro 5.8. Forma *Amarilli mia bella*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal del madrigal es sol mayor/ menor; sin embargo, presenta una breve tonicalización a Si bemol mayor en los compases del 6 al 7, mediante la progresión IV-I-VSUS4-V-I.

Posteriormente en los compases 7 al 18 retorna a Sol mayor/menor. Aclaramos que en el 7 ya retorna y luego se mantiene, no es que retorne durante 11 compases. Sin embargo, en el compás 3 se presenta un fenómeno que no había aparecido en los madrigales anteriores, que es el énfasis sobre el V grado mediante la progresión iim/V (también se podría interpretar la cuarta parte del compás 2, como un IV en primera inversión, ya que un segundo grado del quinto es más extraño)-VII/V^o-V (subdominante y dominante secundaria del V grado). Y es vista de esta forma porque no alcanza a ser una tonicalización; es simplemente un énfasis al V grado que resuelve nuevamente al centro tonal central (Sol mayor- menor).

En los compases 19 y 20 si se evidencia una tonicalización y es tomada como tal, puesto que usa los dos modos del centro Re (mayor/menor) y además puntúa un final de frase.

En los compases 21 al 34 se retorna a G mayor menor, mediante una progresión I-V-I que es afianzada a lo largo del pasaje. Pero aquí se vuelven a encontrar dos énfasis al V grado (Re mayor), primero mediante la progresión V/V (dominante secundaria) –V, y más adelante mediante la progresión ii/V-Vii^o/V- V (subdominante y dominante secundarias). Ambos énfasis resuelven inmediatamente al centro tonal central Sol mayor-menor.

Se vuelve a encontrar la breve tonicalización que puntúa el final de la frase C y el retorno a G mayor/ menor para frase D, y una coda que finaliza con cadencia autentica perfecta VSUS4-V-V7-I. Se observa esta vez el uso de la dominante V7, que aparece casi por primera vez, y tiene un gran significado a nivel del nacimiento de la tonalidad.

Acordes usados: I-i-ii-IIIb-IV-VIb-Vi-V-VSUS4-V7-Vii^o.

Es importante destacar en este madrigal el uso de subdominantes y dominantes secundarias, del ii grado con función de dominante, y del VII^o con función de dominante. Hay un uso frecuente de la progresión ii-V-I.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía está construida predominantemente sobre notas cordales, con algunos pocos pasos diatónicos, especialmente en las últimas dos frases y coda.

Dentro de los recursos contrapuntísticos se observan algunas apoyaturas en las cadencias, bordaduras ascendentes y descendentes y saltos de 4^a y 5^a con cambio de registro. En general

predominan saltos cortos hacia notas cordales y pequeños movimientos descendentes y ascendentes de igual modo hacia notas cordales.

✓ *Recursos escolásticos:*

La primera semifrase está construida sobre la escala de sol menor armónica con 7 grado alterado (fa#). Las semifrase b está construida sobre la escala de Si bemol mayor natural, y las siguientes c, d, e y f están construidas igualmente sobre la escala de sol menor armónica.

Toda la frase C (semifrases g y h) está construida sobre la escala natural de sol mayor (si becuadro y Fa#), con una breve alteración del cuarto grado a causa de la dominante secundaria del V grado.

La coda también está construida sobre la escala de Sol mayor natural.

Motivos melódicos recurrentes:

Motivo descendente desde el 5º grado melódico de Sol en diferentes variantes:

Motivo destinado a “Amarili”:

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

El poema es corto y contiene una sola idea, la afirmación de que Amarili es el amor, pero separada en tres partes:

1. Amarilis, ¿crees que eres mi amor?
2. Si no lo crees, toma la flecha y abre mi pecho
3. Entonces sabrás que eres mi amor.

Así mismo el compositor puntúa esta declaración de amor en tres partes o frases.

Brinda además un énfasis especial al nombre de la amada en la frase C donde repite dos

veces Amarili, Amarili, es mi amor. Y es justo la idea central “*ella, Amarili, es mi amor*”.
Y en la coda vuelve a repetir de forma contundente con cadencia autentica perfecta “*Amarilli è 'l mio amore.*” (*Amarili es mi amor.*)

Frase a:

Amarilli mia bella,
Non credi, o del mio cor dolce desio,
D' esser tu l'amor mio?
Amarilis, belleza mía
¿No creéis, oh dulce deseo de mi corazón,
que vos sois mi amor?

Frase b:

Credilo pur, e se timor t'assale,
Prendi questo mio strale,
Aprim'il petto, e vedrai scritto il core:
Creerlo: y si el temor os asalta,
Tomar esta flecha
Abrir mi pecho y veréis escrito en mi corazón:

Frase c:

Amarilli è 'l mio amore.
“Amarilis es mi amor.”

CODA

Amarilli è 'l mio amore.

Tabla 5.8. Análisis *Amarilli mia bella*. Elaboración propia

5.3.1.9. SFOGAVA CON LE STELLE³⁹⁷ – Ottavio Rinuccini (1562-1621)

Sfogava con le stelle

un'infermo d'Amore

sotto notturno ciel il suo dolore,

e dicea fisso in loro:

O imagini belle del'idol mio ch'adoro

si com'a me mostrate,

mentre cosi splendete,

la sua rara beltate

cosi mostrast'a lei

i vivi ardori miei

la fareste col vostr'aureo sembiante

pietosa si come me fat'amante.

TRADUCCIÓN

Desahogándose con las estrellas,

un hombre enfermo³⁹⁸ de amor

derramó su tristeza bajo el cielo nocturno,

y decía fijando la mirada en ellas:

Oh preciosas imágenes

de mi adorada,

así como me mostráis

con vuestro resplandor

su singular belleza

brillando tan fulgurantemente,

de la misma manera mostradle

³⁹⁷ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/fhJasewjpQY> Consultado el 8 de enero de 2018.

³⁹⁸ Stevens, D. (1978): *Claudio Monteverdi, Ten Madrigals*, Oxford University Press, London, p.47. En la línea 2, Caccini escribe “*inferno*” (infierno) en lugar de “*infermo*”. Este poema de Ottavio Rinuccini también es utilizado por Monteverdi en sus madrigales. Traducción tomada del libro de Denis Stevens aquí citado.

los vivos fuegos de mi pasión.

Gracias a vuestra sublime apariencia

tornará tierna, tal como me habéis vuelto enamorado de ella.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Soneto en versos heptasílabos y endecasílabos, con el siguiente esquema de rima y métrica a7 b7 b11 c7 a7 c7 d7 e7 d7 f7 e7 f7 g11 g11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

El madrigal posee una forma binaria compuesta por dos periodos ternarios.

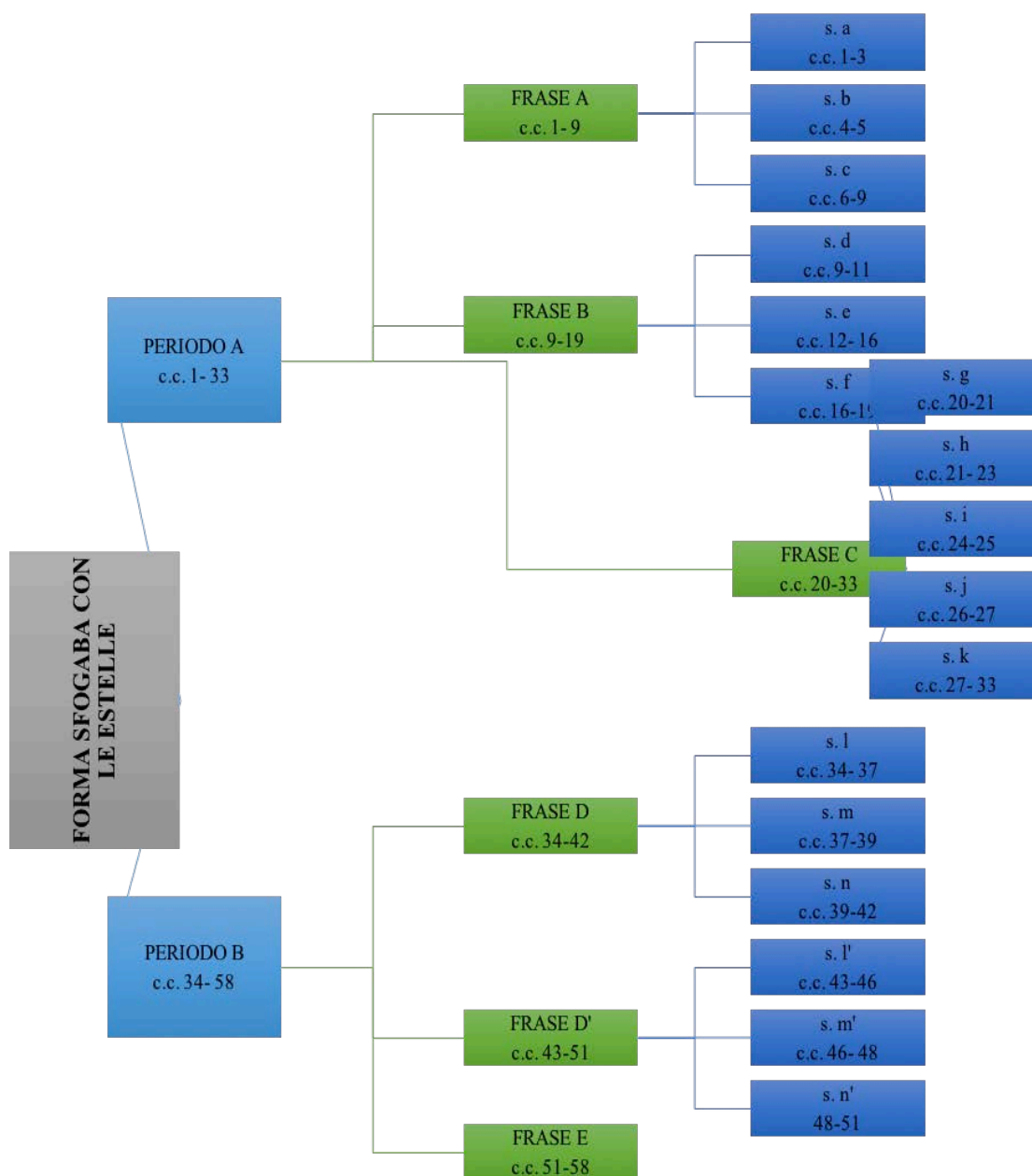
Periodo A: La frase A se compone de tres semifrases. La semifrase a) finaliza en semicadencia en el V grado del centro tonal principal, la semifrase b) finaliza en F y la semifrase c) finaliza en cadencia autentica sobre el centro tonal principal (G mayor/menor).

La frase B está compuesta igualmente por tres semifrases; las semifrases d) y e) finalizan en el V grado y la semifrase f) finaliza en Bb mayor mediante una cadencia ii-viiº-I que, a pesar de no generar una estabilidad completa, presenta un reposo considerable y un sentido pleno que puntúa el final de frase.

La frase C es un poco más larga y se compone de 5 semifrases. La semifrases g) y h) finalizan en el V grado, la semifrase i) finaliza en la dominante de sibM (fa), las semifrases j) y k) finalizan normalmente por cadencia autentica perfecta al primer grado de la tonalidad central.

La frase D se compone de tres semifrases. La semifrases l) y m) a modo de antecedente finalizan en el V grado y la semifrase n) finaliza en cadencia autentica perfecta sobre el primer grado. Esta frase es repetida en su totalidad sin cambios.

Finalmente, la frase E no se divide en semifrases, sino que tiene sentido completo a modo de coda con la correspondiente cadencia final ampliada y ornamentada.

Cuadro 5.9. Forma *Sfogaba con le stelle*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

En términos armónicos este madrigal posee un centro tonal central que es G mayor/ menor y algunas pocas tonalizaciones a otros centros tonales. Es interesante poder analizar las relaciones tonales que existen en la pieza y así poder compararlo con otros madrigales u otras piezas de otras épocas o de la misma, para, por ejemplo, ver cómo evoluciona o ha evolucionado el madrigal a lo largo de la historia.

En el compás 5 al 7 se presenta una breve tonalización a Fa mediante la progresión IV-

iii-iim7-vii°-I.

Del compás 8 al 16 se retorna al centro tonal principal (G mayor/ menor), Sin embargo, resulta curiosa la progresión de los compases 12 al 15, donde destaca un movimiento armónico modal ubicado en el modo G dórico (ídem comentario al expuesto cuando aparece la mixolidia) 6 alt. Mi (o 6° grado alterado un semitono ascendentemente), con la progresión IIIb-VIIb-IV(MAYOR)-i. Sin embargo, en el compás 16 se regresa a la dominante de la tonalidad y el movimiento modal se rompe.

En los compases 17 al 19 se realiza una tonicalización a Bb mayor mediante la progresión vi-V-IV-I6-ii-vii°- I que marca el final de la frase B.

En el compás 20 se retorna a la tonalidad central y así se mantiene hasta el final de la obra.

Movimientos armónicos usuales: iim7-vii°-I/VIIb-i/Vsus4-V-V7-i/IIIb-Iv(iv)-V-i

Acordes usados: I, i, ii, IIIb, iv, IV, Vsus4-V-V7-vi-VIb-vii°-VIIb.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía se construye sobre notas cordales. La melodía resulta bastante recitada puesto que se repite varias veces la misma nota y los cambios de posición melódica suelen alcanzarse por saltos interválicos melódicos no superiores a una 5ª, realmente de 3ª o 5ª.

En cuanto a las notas de paso se presentan algunas diatónicas sobre todo en las cadencias del final de periodo A y B.

Por lo que se refiere a recursos contrapuntísticos, se observan algunas apoyaturas, cambiadas y escapadas (notas escapadas) en las mismas cadencias en donde se mencionó que la melodía se hacía más ornamentada.

✓ *Recursos escolásticos:*

Frase A: Se construye sobre la escala de G menor.

Frase B: La semifrase d) se construye sobre la escala de Sol mayor, la semifrase e) se construye sobre la escala de Sol dórico (Mi nat), y la semifrase f se construye sobre la escala de sol menor armónica.

La frase C se construye sobre la escala de Sol menor melódica en su totalidad.

La frase D se construye sobre la escala de sol menor armónica

La frase E sobre la escala de Sol mayor.

Motivos melódicos recurrentes:



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A

FRASE A

Sfogava con le stelle

Un inferno d'amore

Sotto notturno cielo il suo dolore,

E dicea fisso in loro:

O immagini belle

Dell'idol mio ch'adoro.

Si come a me mostrate...

Desahogándose con las estrellas,

un hombre enfermo de amor

derramó su tristeza bajo el cielo nocturno,

y decía fijando la mirada en ellas:

“Oh preciosas imágenes

de mi adorada,

así como me mostráis...”

FRASE B

Mentre cosi splendete.

La sua rara beltate,

Cosi mostraste a lei,

con vuestro resplandor
su singular belleza
brillando tan fulgurantemente,
de la misma manera mostradle

FRASE C

*Mentre cotanto ardete,
I vivi ardori miei.*

los vivos fuegos
de mi pasión.

FRASE D

*La fareste co 'l vostro aureo sembiante
Pietosa sì, come me fate amante.*

Gracias a vuestra sublime apariencia
se volverá tierna tal como me habéis vuelto enamorado”

FRASE D’

*La fareste co 'l vostro aureo sembiante
Pietosa sì, come me fate amante.*

Gracias a vuestra sublime apariencia
se volverá tierna tal como me habéis vuelto enamorado

FRASE E (coda)

come me fate amante. (Repetición)
como me habéis vuelto enamorado.

El soneto tiene tres ideas principales: Una introducción en tercera persona en la que se habla de un hombre enfermo de amor que habla con las estrellas (metafóricamente); una segunda idea en la que el hombre pide a las estrellas que, así como muestran su singular belleza, le muestren a su amada los fuegos de su pasión; y una última idea en la que el hombre piensa que, gracias a la sublime belleza de las estrellas, su amada se volverá tierna, tal como lo han enamorado a él.

El compositor propone contar toda la historia en el periodo A, es decir la introducción y las palabras del hombre a las estrellas. Deja para el periodo B el posible desenlace, en el que la amada se vuelve tierna gracias a la singular belleza de las estrellas, repitiendo dos veces el texto:

“La fareste co 'l vostro aureo sembiante

Pietosa sì, come me fate amante.”

Y dejando las palabras *“come me fate amante”* (como me habéis vuelto enamorado) para una última frase en forma de coda.

Tabla 5.9. Análisis *Sfogaba con le stelle*. Elaboración propia

5.3.1.10. FORTUNATO AUGELLINO³⁹⁹

Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Fortunato augellino,
Che dolce sì fai risonar i colli,
Tu la sera e'l mattino
Del tuo dolce desio gl'occhi satolli.
Lass'io del pianger molli
Gli ho nott'e giorno, e se cantar desio,
Escon voci di duol dal petto mio.
Ma s'al mio ben vicino
M'assido un giorno anch'io,
Farò forse parerti e muto e roco
Cantando i suoi dolci occhi e'l mio bel foco.*

TRADUCCIÓN

Afortunado pajarillo,
que dulcemente hacéis resonar las colinas
en la tarde y la mañana
saciando la mirada de mi amada con dulces anhelos!
Mientras, yo lloro noche y día,
y si canto,
de este pecho brota lamento tras lamento.
Pero un día me acercaré a mi amor,
y tal vez como vos (pero roncamente),
glosaré a sus dulces ojos de mi hermoso fuego.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

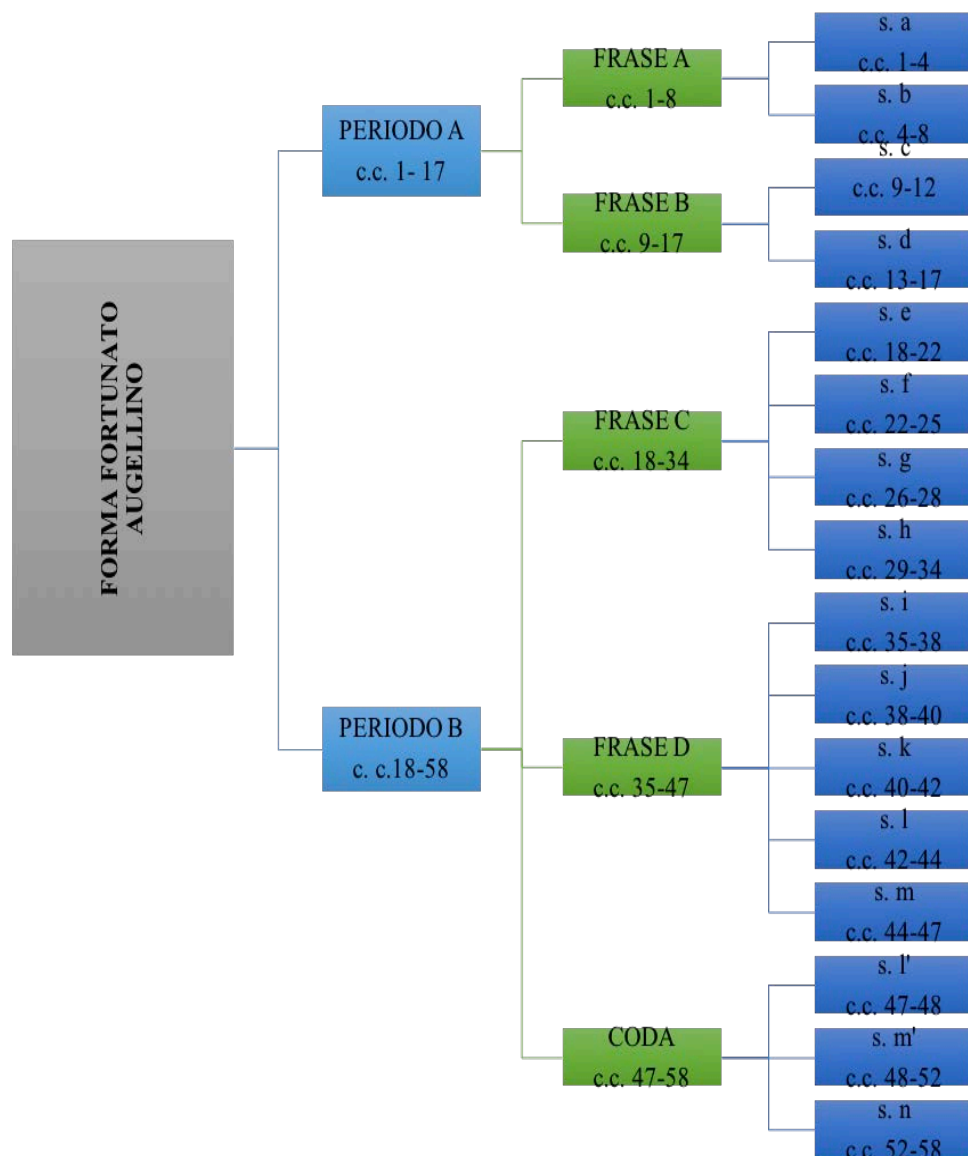
Madrigal de once líneas en versos heptasílabos y endecasílabos, con el siguiente esquema de rima y métrica: a7 b11 a7 b11 b7 c11 c11 a7 c7 d11 d11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

El madrigal tiene una forma compuesta por dos periodos: El periodo A compuesto por dos frases binarias y el periodo b compuesto por tres frases, C, D y E.

³⁹⁹ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/R5Ysem4bwmI> Consultado el 9 de enero de 2018.

La frase A se divide en la semifrase a), que finaliza en el V grado de la tonalidad central (Fa mayor/menor), y la semifrase b), que finaliza en una tonalización con cadencia autentica perfecta en C mayor.



Cuadro 5.10. Forma *Fortunato augellino*. Elaboración propia

La frase B por su parte contiene una semifrase c) que finaliza en semicadencia sobre el V grado del centro tonal principal y la semifrase d) que finaliza con cadencia autentica perfecta sobre Fa mayor.

La frase C se divide en la semifrase e), que finaliza en V grado de la tonalidad central; la semifrase f), que finaliza en G mayor (V del V); la semifrase g), que finaliza en el IV (Bb) grado del centro tonal principal; y la semifrase h), que finaliza con cadencia autentica perfecta en el centro C mayor/ menor.

La frase D contiene 5 semifrases: i), que finaliza en G menor (tónica en ese momento de la obra); las semifrases j) y k) que finalizan en Am (Subdominante del centro tonal en ese momento, G menor), y finalmente la semifrase l) termina en G menor (Subdominante del centro tonal en uso, D menor); y la semifrase m) finaliza en D menor por medio de una cadencia auténtica perfecta. La frase E repite las semifrases l') y m') y finaliza con la semifrase n), que amplía la cadencia para terminar en el centro tonal central F mayor/menor.

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal de este madrigal es F mayor/menor. Además presenta varias tonalizaciones a otros centros tonales como se ha venido observando en los demás madrigales analizados.

Del compás 5 al 10 presenta una tonalización a C mayor mediante la progresión VIIb- vi- v- ii- Vsus4 V-I.

En el compás 11 se retorna al centro principal mediante el movimiento V-I, que luego es reafirmado mediante el movimiento VSUS4-V-VSUS2-V-I.

De los compases 18 al 30 el madrigal presenta un movimiento modal sobre Fa dórico con el Re natural mediante la progresión: i-iii-IV-V-v-ii-IIIb-i. También interpretable como proceso en el que se minoriza la tónica de fa y luego se traslada a dom a partir del compás 22. Compás 28 flexión a mibM (o tonalización sobre mibM) con una dominante secundaria del IV grado de dom en el compás 30 (que también se puede ver como una mayorización de la tónica de dom).

En los compases 31 al 35 se tonaliza sobre C mayor/menor mediante el movimiento V-I, que luego se reafirma de la forma i-Vsus4-V-V7-I; y en los compases del 36 al 46 se realiza una tonalización larga a Gm con progresiones como Vii°/V-V- i.

De los compases 46 al 52 se realiza una tonalización a Dm mediante la progresión iv. VSUS4-Vi, que luego se mueve de forma un tanto modal con progresiones i-v-VIIb-iv-i-v-VIIb-iv-i. Dicha secuencia modal se quiebra en la última cadencia auténtica perfecta sobre Dm de la forma ii-Vsus4-v-i.

Del compás 52 hasta el final se realiza la cadencia final al centro tonal principal F mayor/menor con la progresión I-IV-IV-I-I-I-V-V-I.

Los acordes usados son: I-i-ii-IIIb-iii-IV-iv-v-V-VIb-VIIb-vii°.

Como movimientos particulares encontramos una dominante de la dominante que no resuelve en el compás 25 al 26 y algunas secuencias modales que usan el v menor.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía se construye predominantemente sobre notas cordales que se

mantienen de forma recitada o alcanzadas por salto de tercera y quinta, y en menor medida sobre aproximaciones diatónicas y cromáticas.

Dentro de los recursos contrapuntísticos de construcción melódica se evidencian pequeños movimientos en escala ascendente y descendente, bordaduras superiores y notas escapadas.

✓ *Recursos escolásticos:*

Las frases A y B se construyen sobre la escala de Fa mayor.

En la frase C, las semifrases e) y f) se construyen sobre la escala modal de Fa Dórico (también interpretable como faM y de dom) con sexto alterado es decir Re natural; la semifrase g) se construye sobre la escala menor armónica de Fa; y la semifrase h) se construye sobre la escala de C menor/mayor en donde aparecen las dos terceras y la resolución con 7º grado alterado (Si natural).

En la frase D, las semifrases i), j) y k) se construyen sobre la escala de Sol menor armónica (Fa#) y las semifrases k), l y m) se construyen sobre la escala de re menor natural. Finalmente, la semifrase n) se construye sobre la escala de Fa mayor durante la cadencia final.

✓ *Motivos melódicos recurrentes:*



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A

FRASE A

Fortunato augellino,

Che dolce sifairisonar i colli,

Afortunado pajarillo,

que dulcemente haces resonar las colinas

FRASE B

Tu la sera e 'l mattino

Del tuodolcedesiogl'occhisatolli.

en la tarde y la mañana

saciando su mirada con dulces anhelos!

PERIODO B

FRASE C

Lass'io del piangermolli

Glihonott'egiorno, e se cantar desio,

Esconvoci di duoldalpettomio.

Mientras yo lloro noche y día,

y si canto,

de mi pecho brota lamento tras lamento.

FRASE D

Mas'almio ben vicino

M'assido un giorno anch'io,

Faro forse parerti e muto e roco

Cantando i suoi dolci, (Cantando i suoi dolci, occhie'l mio bel foco.)

Pero un día me acercaré a mi amor,

y tal vez como tú (pero roncamente),

cantaré a sus dulces ojos, cantaré en sus dulces ojos de mi hermoso fuego.

de mi hermoso fuego.

Frase E (coda)

Cantando i suoi dolci, (Cantando i suoi dolci, occhie'l mio bel foco.)

e'l mio bel foco.

Cantaré a sus dulces ojos, cantaré en sus dulces ojosde mi hermoso fuego.

de mi hermoso fuego.

Explicación:

El texto de este madrigal se podría dividir en tres ideas importantes. La primera es la que Caccini expone en el periodo A: Afortunado es el pajarillo que dulcemente hace resonar las colinas.

La segunda idea es expuesta en la primera parte del periodo B (frase C): Mientras el pajarillo canta, el autor llora noche y día y si canta brota su lamento.

Y la tercera idea es expuesta en la frase D del segundo periodo: Pero tal vez un día el autor se acerque a su amor y cante roncamente, a diferencia del canto del pajarillo, a los ojos de su amor.

Se repite en la coda una parte del texto que resulta importante, “cantaré a sus dulces ojos, cantaré a sus dulces ojos de mi hermoso fuego”, idea que representa y refuerza el anhelo y sentir del autor.

Tabla 5.10. Análisis *Fortunato augellino*. Elaboración propia

5.3.1.11. DOVRÒ DUNQUE MORIRÉ⁴⁰⁰ - Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Dovrò dunque morire,
a che di nuovo io miri⁴⁰¹
voi, bramata cagion de miei martiri?
Mio perduto tesoro,
non poter⁴⁰² dirvi, pria ch'io mora: "Io Moro"?
O miseria inaudita,
non poter dir a voi: "Moro, mia vita"*

TRADUCCIÓN

¿Entonces debo morir
antes de volver a veros,
razón amada de mi martirio?
O mi tesoro perdido,
¿no puedo deciros antes de morir que muero?
Oh, pena inaudita,
No poder susurraros siquiera: “¿Me muero, oh mi vida!”

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Madrigal de siete líneas en versos heptasílabos y endecasílabos, con el siguiente esquema de rima y métrica a7 b7 b11 c7 c11 d7 d11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

El madrigal tiene forma binaria de dos periodos A y B. El periodo A esta conformado por dos frases, A y B, y el periodo B está compuesto por 4 frases, C, D, C' y E, que funciona como coda. Frase A. Esta frase está conformada por dos semifrases: a), que funciona como antecedente y finaliza en semicadencia sobre el V grado de la tonalidad central, y b), que termina en D mayor mediante una cadencia auténtica perfecta. La frase B se compone de tres semifrases: las semifrases d) y e), con función de antecedente,

⁴⁰⁰ Propuesta para su audición: <http://youtu.be/R9BsK4YxkgY> Consultado el 9 de enero de 2018.

⁴⁰¹ Caccini: "Dovrò dunque morire? / Pria che di nuovo io miri".

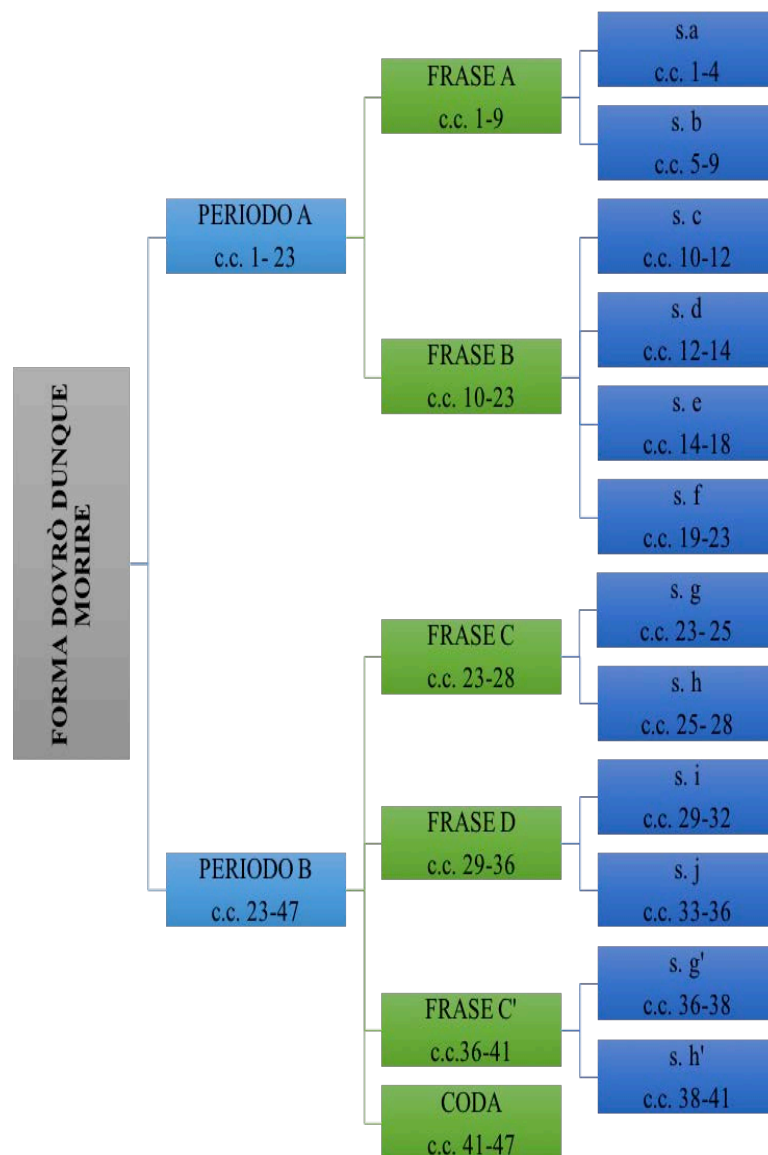
http://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=2857 Consultado el 30 de octubre de 2017.

⁴⁰² Caccini: "potrò" http://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=2857 Consultado el 2 de septiembre de 2017.

terminan en el V grado del centro tonal principal, y la semifrase f) termina con cadencia auténtica sobre el primer grado.

La frase C se compone de dos semifrases, g) que finaliza en V grado, y la semifrase h), que finaliza en primer grado.

La frase D se compone también de dos semifrases: La semifrase i), que finaliza en la dominante, y la semifrase j), que finaliza con cadencia autentica en el primer grado. Por último, la frase E tiene sentido completo y realiza la correspondiente cadencia al primer grado.



Cuadro 5.11. Forma *Dovrò dunque morire*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal de este madrigal es G mayor/menor. Adicionalmente se presentan dos tonalizaciones más y varios énfasis al V grado, que según nuestra interpretación no son

considerados tonalizaciones. Las tonalizaciones es un proceso en el que un grado de la escala de la tonalidad principal cobra importancia durante un periodo de tiempo que es relativamente corto para convertirse en tónica durante ese tiempo. Pueden ser más largas o más cortas, pero si existe una dominante secundaria del V grado, hay una tonalización por breve que ésta sea. Para que exista modulación tiene que haber cadencias y permanecer un tiempo, también relativo, en el tono al que se haya modulado. Si no, será sólo un V grado de la tonalidad principal, porque inmediatamente retornan al centro tonal principal.

Del compás 3 al 9 se produce una tonalización a D mayor/menor mediante la progresión iim7-vii°-I, que es reafirmada en el compás 9 con el movimiento Vsus4-V-V7 -I, lo que inmediatamente puntúa de forma contundente el final de frase.

En los compases 10 y 11 se realiza una tonalización breve a Bb mayor mediante el movimiento armónico I-VIIb-vi-V-I. En el compás 12 se retorna a G mayor/menor por cadencia auténtica.

En el compás 21 se presenta el primer énfasis de tonalización al V grado por la progresión iim7/V-vii°/V-Vsus4-V-V7 que resuelve al G. Siendo así, el iim7 del quinto funciona como subdominante secundaria y el V como dominante secundaria del V, por lo tanto, desde mi punto de vista, al haber dominante secundaria del V y su resolución en el V, si hay tonalización. El énfasis existe pero también la tonalización.

En el compás 24 se vuelve a presentar el énfasis al V grado mediante el movimiento iim7/V-V6/V-V. Y al final del compás 25 se presenta de nuevo el énfasis, pero esta vez solo de la forma V/V-V sus4 V-V7, que resuelve inmediatamente al G.

En el compás 37, se enfatiza el V grado con la progresión iim/V-V6/V, y en el compás 40 igualmente se hace énfasis con la progresión V6/V V Vsus4-V -V7.

Es importante mencionar que en ninguno de los anteriores madrigales analizados se había presentado tan frecuentemente el uso de las subdominantes y dominantes secundarias para enfatizar la dominante principal. Esto evidencia un uso un poco más marcado de la tonalidad en la música del compositor. Esto es bastante interesante y se podría ampliar más. Seguramente este madrigal es posterior en la producción del compositor que ha recibido influencias. Quizás sea este el motivo y porqué hace esto ahora y no en el resto de madrigales. También el texto puede influir de alguna manera en este cambio. Tomemos nota de si se mantendrá esta practica en el resto de madrigales o será algo puntual en la producción de Caccini. Es interesantísimo darnos cuenta de la transición/evolución en la forma de componer de Giulio Caccini a través de su producción musical.

Acordes usados: i-I-iim-iiim-IIIb-IV-iv-Vsus4-V-V7-v-VIIb-Vii°.

Progresiones recurrentes: iim7-vii^o-I

iiim7/V-vii^o/V-V_{sus}4-V-V7-I

iim7/V-V6/V-V-IV-iii-ii-I.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra melodía está construida predominantemente sobre notas cordales a las cuales se llega por salto y en menor medida por notas de paso diatónicas. También se presentan tensiones de séptima menor.

Al ser la melodía tan poco ornamentada no se encuentran muchos recursos aparte de alguna cambiata y bordadura inferior. Por otra parte el texto es mucho más potente, trágico y desgarrador que el resto. Es probable que tenga que ver con este tratamiento de recursos melódicos y en los armónicos también. En conclusión, más crudo, más simple, cambios más drásticos (con intervalos de hasta 6ª) y quizá de ahí vengan las dominantes secundarias.

✓ *Recursos Escolásticos:*

Frase A: La semifrase a) está construida sobre la escala de sol menor y la semifrase b) sobre la escala de Re menor natural.

Frase B: La semifrase c) está construida sobre la escala de Bb mayor; la semifrase d) sobre la escala de G menor armónica (F#); las semifrases e) y f) están construidas sobre la escala de Sol mayor.

Las frases C y D están construidas completamente sobre la escala de Sol mayor.

La frase E está sobre la escala de G menor natural

Motivos melódicos recurrentes:

[illegible]

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A

Frase A

Dovrò dunque morire

Pria che di nuovo io miri

Voi bramata cagion de'miei martiri?

¿Debo morir, pues,
antes de volver a veros,
dulce fuente de mi martirio?

Frase B

Mio perduto tesoro.

Non potro dirvi, pria ch'io mora,

io moro

Io moro? (Repetición)

O, (o) miseria inaudita,

O mi tesoro perdido,

¿no puedo deciros antes de morir, “me muero”?

Oh, pena inaudita,

PERIODO B

Frase C

Non poter dir a voi: moro, mia vita.

No poder susurraros: “¿Me muero, oh mi vida!”

Frase D

O, (o) miseria inaudita,

Oh, pena inaudita,

Frase C'

Non poter dir a voi: moro, mia vita.

No poder susurraros: “¿Me muero, oh mi vida!”

Frase E

Moro mia vita.

El madrigal contiene una única idea, en la que el autor pregunta de forma lastimera a su amada si no puede verla antes de morir y afirma que se está muriendo.

De esta forma el compositor separa cada pregunta en una frase. Al final repite la pregunta ¿no puedo deciros antes de morir, “me muero”? Oh, pena inaudita, No poder susurraros: “Me muero”.

El compositor además repite fragmentos del texto que intensifican el sentir del autor.

En la frase B repite yo muero, yo muero, y ahí mismo repite la exclamación “oh, oh, pena inaudita”, como intensificando la afirmación lastimera.

Por otro lado, en la frase C la idea “No poder susurraros: “¡Me muero, oh mi vida!” es repetida en su totalidad antes de la coda. Es posible que el compositor usara esta frase a modo de estribillo por ser el último lamento.

La coda o frase E es una repetición más de la frase “me muero, oh mi vida”, como si afirmara contundentemente ese hecho.

Tabla 5.11. Análisis *Dovró dunque moriré*. Elaboración propia

5.3.1.12. FILLI, MIRANDO IL CIELO⁴⁰³ - Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Filli, mirando il cielo,
Dicea dogliosa e 'ntanto,
Empia di calde per le un bianco velo*

*Io mi distill'in pianto,
D'amor languisco e moro,
Nè ritrovo pietate, o ciel, o stelle.
Io pur son giovinetta e 'l crin ho d'oro,
E colorite e belle
Sembran le guancie mie rose novelle.
Ahi, qual sarà 'l tormento
Quand'havrò d'oro il volto e 'l crin d'argento?*

TRADUCCIÓN

Filis, mirando el cielo,
relató su pena
y empapó su velo blanco con lágrimas ardientes:

Me deshago en el llanto;
Me muero de amor...
¿No tenéis piedad, oh cielo, oh estrellas?
Sin embargo, sigo siendo una doncella,
tengo trenzas doradas y mis mejillas
son del color de las rosas nuevas.
¡Ah! ¿Cómo será esta tortura
cuando tenga el rostro pálido
y el cabello de plata?

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Madrigal de once líneas en versos heptasílabos y endecasílabos, con el siguiente esquema de

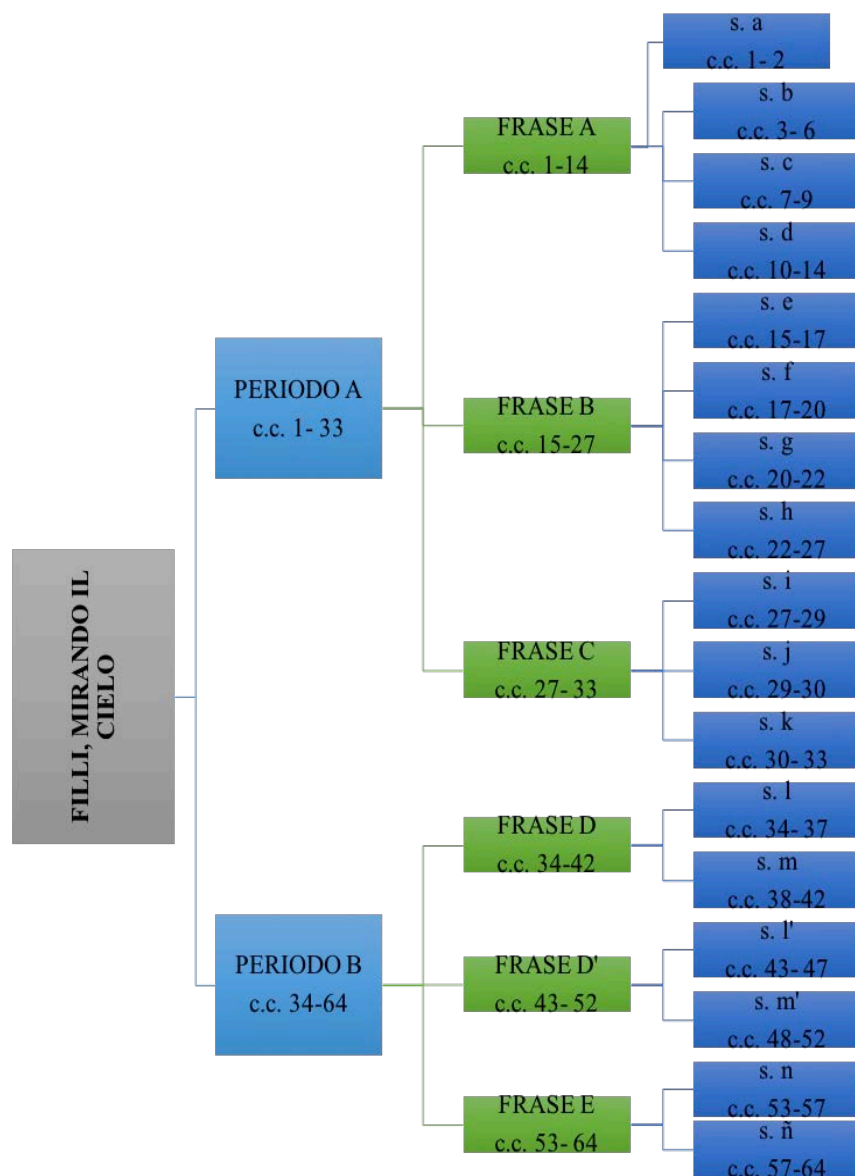
⁴⁰³ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/RMk2m14kytc> Consultado el 9 de enero de 2018.

rima y métrica: a7 b7 a11 b7 c7 d11 c11 d7 d11 e7 e11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Este madrigal posee una forma binaria con dos periodos A y B ternarios.

La frase A se divide en 4 semifrases: La semifrased a) finaliza en la dominante Vii° (F#°); de igual forma, la semifrased b) finaliza en semicadencia sobre la dominante (V- D mayor); la semifrased C finaliza en el IV grado (C mayor); y finalmente la semifrased d) termina con cadencia autentica perfecta en una tonicalización a D mayor.



Cuadro 5.12. Forma *Filli, mirando il cielo*. Elaboración propia

La frase B se divide en tres semifrases. Las semifrases e), f) y g) finalizan en el V grado (D mayor); y la semifrased h) finaliza en F mayor mediante una tonicalización con cadencia

auténtica perfecta.

La frase C se divide en tres semifrases: La frase i) finaliza en D mayor (III grado de la tonalidad vigente F mayor); la semifrase j) finaliza en el V/V sobre el mismo centro tonal F mayor; y la semifrase k) finaliza en el V grado de la tonalidad principal G mayor /menor.

Aquí no queda muy claro el final de frase puesto que el centro tonal ha sido movido varios compases y no presenta una estabilidad clara.

La frase D se divide en dos semifrases: La semifrase l) finaliza en semicadencia sobre el V grado de G mayor/ menor; y la semifrase m) finaliza con cadencia auténtica perfecta sobre el primer grado G mayor. Esta frase se repite en las mismas condiciones.

Finalmente, la frase E, con función de coda, se divide en dos semifrases: La semifrase n) finaliza en el IIIb (Bb); y la semifrase ñ) finaliza con cadencia auténtica perfecta sobre el primer grado del centro tonal principal.

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal de este madrigal es G mayor/menor. También presenta dos tonalizaciones a D mayor y F mayor.

En el compás 13 tonaliza a D mayor mediante la progresión Vsus4-V-V7-I, que se reafirma en el compás 16 mediante la progresión IV6-V6-I. Del compás 17 al 22 retorna al centro tonal principal G mayor/menor.

En el compás 24 tonaliza a F mayor mediante el movimiento armónico V-I-I6-iii-V-Vsus4-V-V7 -I, que puntúa fuertemente el final de la frase B. Posteriormente, en los compases 29 y 30 aparece una dominante secundaria (V/V), que hace énfasis a la dominante del mismo centro tonal F mayor.

En el compás 32 se retorna a la tonalidad central; sin embargo, el centro tonal no se establece completamente puesto que los movimientos armónicos (IIIb- Vib-V-iv-i VIb-iv-) son más de tipo modal, en modo eólico, donde la dominante retrocede a la subdominante y se usan acordes propios del modo. Es en el compás 38, mediante el movimiento armónico V-vi-V6-i-V-IV-i-ii-i, donde queda establecido nuevamente el centro tonal G mayor/menor, que se mantiene hasta el final de la obra.

Progresiones usuales: Vsus4-V-V7 -I.

Vii°-I

V-IV-i

V/V-V

Acordes usados: i-I-ii-iii-IIIb-IV-iv-Vsus4-V-V7-vi-VIb-vii°-VIIb.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía presenta sobre todo una construcción sobre notas cordales y notas de paso diatónicas.

En cuanto a los recursos contrapuntísticos de construcción melódica, se pueden encontrar movimientos de escala ascendente y descendente, arpeggios, apoyaturas, bordaduras superiores y cambiadas. En general la melodía es movida y ornamentada.

También es importante resaltar que existen algunos contrapuntos imitativos a distancia de compás que no son tan usuales en los madrigales analizados anteriormente.

✓ Recursos escolásticos:

Frase A: En las semifrases a), b) y c) la construcción se hace sobre la escala de Sol menor natural, y en la semifrase d) la melodía se construye sobre una escala de re menor natural.

Frase B: En las semifrases f) y g) la construcción está sobre la escala de G menor armónica con 7 alterado ascendentemente (Fa#); la semifrase h) está construida sobre una escala de G mayor; la semifrase i) vuelve a la escala de Sol menor natural; y en la semifrase j) la melodía está construida sobre la escala de fa mayor.

La frase C está construida en su totalidad sobre la escala de fa mayor natural.

En la frase D la semifrase l) está construida sobre la escala de Sol menor natural, y la semifrase m) sobre la escala de sol menor armónica.

Finalmente, la frase E está construida sobre una escala mayor/menor con el séptimo grado alterado (Fa sostenido).

Motivos melódicos recurrentes:

The image displays several musical score excerpts from G. Caccini's *Le Nuove Musiche*. The excerpts are annotated with red circles and lines to highlight specific melodic motifs and contrapuntal techniques.

- Top Excerpt:** A single melodic line with the lyrics "Ahi, ... ahi, ... qual sa- rà l' tor- men-". A red circle highlights a specific melodic phrase.
- Middle Left Excerpt:** A two-staff excerpt (treble and bass clef) with the lyrics "Ahi, ... ahi, ... qual sa- rà l' tor- men-". A red line connects the two staves, indicating a melodic relationship.
- Middle Right Excerpt:** A single melodic line with the lyrics "lo". A red circle highlights a specific melodic phrase.
- Bottom Left Excerpt:** A two-staff excerpt with the lyrics "Quan- d'a- vrò d'o- ro il vol- to e' l' crin d'ar- gen-". A red circle highlights a specific melodic phrase.
- Bottom Right Excerpt:** A two-staff excerpt with the lyrics "te Em- pia di cal- de- per- l'un bian-". A red circle highlights a specific melodic phrase.

The annotations include the following labels:

- [escl.]**: Indicating a specific melodic motif.
- Contrapunto imitativo**: Indicating imitative counterpoint.

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

PERIODO A:

FRASE A

Filli, mirando il cielo,

Dicea doglios'e intanto

Empia di calde perl'un bianco velo:

Filis, mirando el cielo,

relató su pena

y empapó su velo blanco con lágrimas ardientes:

FRASE B

Io mi distillo in pianto,

D'amor languisco e moro,

Nè ritrovo pietat

Nè ritrovo pietat 'o ciel, (o' cielo) o stelle!

Me disuelvo en el llanto;

Me muero de amor.

¿No tenéis piedad,

(no tenéis piedad) oh cielo, **oh cielo**, oh estrellas?

FRASE C

Io son pur giovinetta e 'l crin ho d'oro

E colorit'e belle,

Sembran le guancie mie rose novelle.

Sin embargo sigo siendo una doncella,

tengo trenzas doradas y mis mejillas

son del color de las rosas nuevas.

PERIODO B

FRASE D Y D'

Ahi, (ahi) qual sarà 'l tormento

Quand'avrò d'oro il volto e 'l crin d'argento?

Ahi, (ahi) qual sarà 'l tormento

Quand'avrò d'oro il volto e 'l crin d'argento?

Ah!, **(ah!)** ¿Cómo será mi tortura

cuando tenga el rostro pálido y el cabello de plata?

FRASE E

Quand'avrò d'oro il volto e 'l crin d'argento?

Este poema se puede dividir en cuatro ideas. Una introducción en la que se narra que Filis relató su pena al cielo. En la segunda idea Filis explica su sentir (llora y muere de amor) y a su vez pregunta al cielo y las estrellas si no tienen piedad por su dolor, metafóricamente hablando.

En la tercera idea Filis menciona que a pesar de todo sigue siendo una doncella y en la última idea se pregunta retóricamente cómo será su tortura cuando hayan pasado los años (cuando tenga el rostro pálido y el cabello de plata).

Del mismo modo Caccini separa en cuatro frases las ideas del madrigal (a, b, c y d) y, como se ha podido notar en otros poemas, repite algunos fragmentos de texto que subrayan el sentir del personaje de quien se habla.

En la frase A, se repite: *Nè ritrovo pietat*

Nè ritrovo pietat 'o ciel, (o' cielo) o stelle!

Aquí se hace énfasis sobre la frase ¿no tenéis piedad? Mostrando la desesperación de Filis ante su dolor de amor.

Y en la frase D, donde se muestra el temor de Filis por envejecer, al pensar que este hecho vaya a aumentar su pena, Caccini repite el texto:

Ahi, (ahi) qual sarà 'l tormento

Quand'avrò d'oro il volto e 'l crin d'argento?

Y además la exclamación: **Ah!**, de lamento es repetida dos veces.

Finalmente, en la Frase E, a modo de coda, se repite el temor de Filis por envejecer, con el texto: "*Quand'avrò d'oro il volto e 'l crin d'argento?*". (Cuando tenga el rostro pálido y el cabello de plata)

Tabla 5.12. Análisis *Filli, mirando il cielo*. Elaboración propia

5.3.2. CORO FINAL DE IL RAPIDAMENTO DI CEFALO⁴⁰⁴

Poema de Gabriello Chiabrera (1552-1638)

Ineffabile ardore,

Ch'agli alberghi del ciel richiama il core.

Muove si dolce, e si soave guerra

Lusingando i pensier beltà mortale,

Ch'a volo un cor non spiegheria mai l'ale

Per sollevarsi peregrin da terra,

Se non scendeste a risvegliarlo Amore.

Ineffabile ardore,

Ch'agli alberghi del ciel richiama il core.

Caduca fiamma di leggiadri sguardi

Ci da per morte diletto assalto,

Ma verace beltà regna nell'alto,

Indi arma l'arco, et indi avventa i dardi

Che'l cor piagato han di bear valore.

Ineffabile ardore,

Ch'agli alberghi del ciel richiama il core.

Qual trascorrendo per gli eterei campi

Il sol quaggiù l'ombre notturne aggiorna,

Tale amor sulle stelle almo soggiorna,

E cosparge fra noi fulgidi lampi

Per invogliare altrui del suo splendore.

Quand'il bell'anno primavera infiora;

⁴⁰⁴Propuestas para su audición:

<https://youtu.be/NuzaPyYp0yA>, <https://drive.google.com/open?id=0B8MkB8WMYUaULcjl6OWIYaUljeW8>
y <https://youtu.be/X30fLsyxvWU>. Consultados el 10 de enero de 2018.

*D'infiniti color ride il terreno,
Onde infinite ha l'ocean nel seno;
Ma minor pen'a numerarle fora,
Che d'amor celebrar l'inclito onore.*

TRADUCCIÓN

(INEFFABILE ARDORE)

*Con ardor inefable,
nuestro corazón nos llama de nuevo
a las mansiones celestiales.*

(MUOVE SI DOLCE)

Las bellezas terrenales son tan atractivas
que un corazón nunca habría extendido sus alas
para elevarse sin descender a despertar al Amor.

Con ardor inefable,
nuestro corazón nos llama de nuevo
a las mansiones celestiales.

(CADUCA FIAMMA)

La llama fugaz de miradas amorosas consume la muerte deliciosa;
pero la verdadera reina de la belleza en lo alto,
Se arma con arco para lanzar sus dardos
que traen alegrías a un corazón herido.

Con ardor inefable,
nuestro corazón nos llama de nuevo
a las mansiones celestiales.

(QUAL TRASCORRENDO)

A medida que el sol trae a la oscuridad
nuestras noches desvanecen los días en su viaje etéreo,
por lo que el amor brilla en medio de las estrellas rutilantes,
que rocían nuestras vidas con brillantes destellos
que atraen a otros en su esplendor.

Con ardor inefable,
nuestro corazón nos llama de nuevo
a las mansiones celestiales.

(QUAND'IL BELL'ANNO)

En primavera la tierra se ríe,
en un derroche de colores;
el océano infinito está lleno de olas en su seno.
Es el mejor momento para celebrar
las glorias del amor y de sus heridas.

Con ardor inefable,
nuestro corazón nos llama de nuevo
a las mansiones celestiales.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

A pesar de que Caccini dividió en coros y arias separadas, el “último coro” de *Il Rapimento di Cefalo* del poeta Chiabrera se concibe poéticamente como un todo. Las primeras dos líneas establecen una rima en "-ore" con verso heptasílabo y un verso endecasílabo: a7 a11. Esta terminación se repite al final de cada una de las siguientes estrofas, que son de cinco líneas cada una, y cada verso es un endecasílabo. El esquema métrico y la rima del conjunto es:

A7 A11

b11 c11 c11 b11 a11

A7 A11

d11 e11 e11 d11 a11

A7 A11

f11 g11 g11 f11 a11

A7 A11

h11 i11 i11 h11 a11

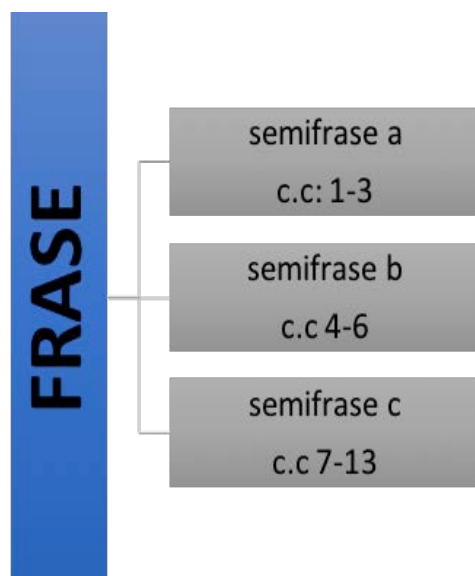
A7 A11

Caccini no escribe explícitamente que haya que realizar una repetición del coro (*"Ineffabile ardore"*) después del final de las dos arias, pero el libro así lo refleja⁴⁰⁵.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

(INEFFABILE ARDORE)

El primer coro es una frase con sentido completo, compuesta por tres semifrases. La primera semifrase finaliza sobre el VII grado bemol (sobre la subtónica o el séptimo grado rebajado), la segunda semifrase sobre el IIIb y la última semifrase realiza una cadencia auténtica de la forma: iv- V- VSUS-V- I mayor con la tercera de Picardía.

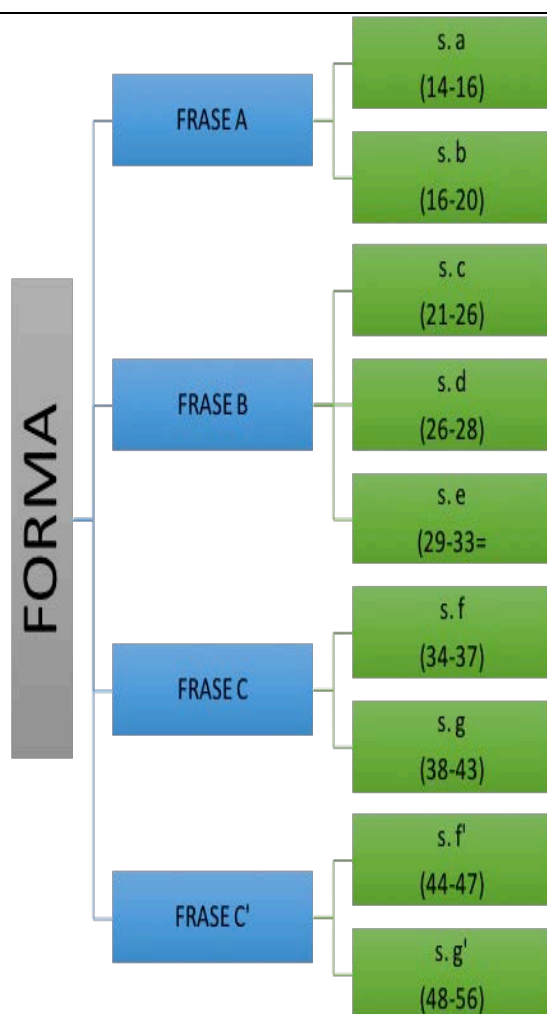


Cuadro 5.13. Forma *Ineffabile Ardore*. Elaboración propia

(MUOVE SI DOLCE)

Está compuesta por 3 frases:

⁴⁰⁵ Solerti, A. (1904): *Gli albori del melodrama*, Remo Sandron, Milán, p.57.



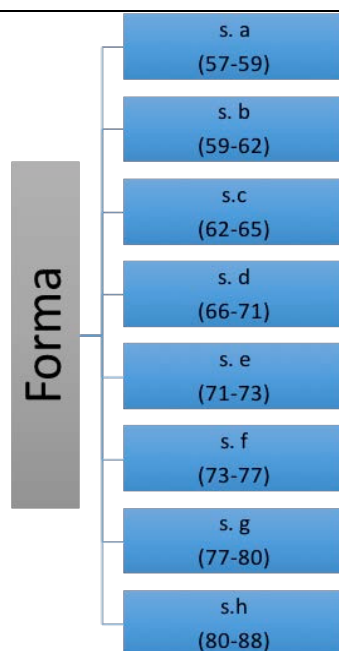
Cuadro 5.14. Forma *Muove si dolce*. Elaboración propia

La primera, A, está dividida en dos semifrases; la semifrase a) se mantiene en el i menor y la segunda termina sobre el VIIb con función de subdominante. La frase B es la más extensa y se divide en tres semifrases; c) termina en el V grado, la semifrase d) termina en semicadencia sobre la dominante y la semifrase e) realiza una breve tonicalización que reposa sobre Re menor mediante el movimiento V-i.

La frase C se repite de forma casi literal. La diferencia recae en la ampliación de la cadencia final. Se compone de dos semifrases: f), que finaliza sobre el VIIb con función de subdominante; y la semifrase g), que finaliza con cadencia auténtica sobre el primer grado de la forma V-VSUS4-V7-i. En la cadencia final, a pesar de que la posición melódica es 1 (de octava/unísono) sobre la fundamental del centro tonal, finaliza sobre el acorde mayor con tercera picarda.

(CADUCA FIAMMA)

Se presenta como una sola estructura dividida en 8 semifrases:

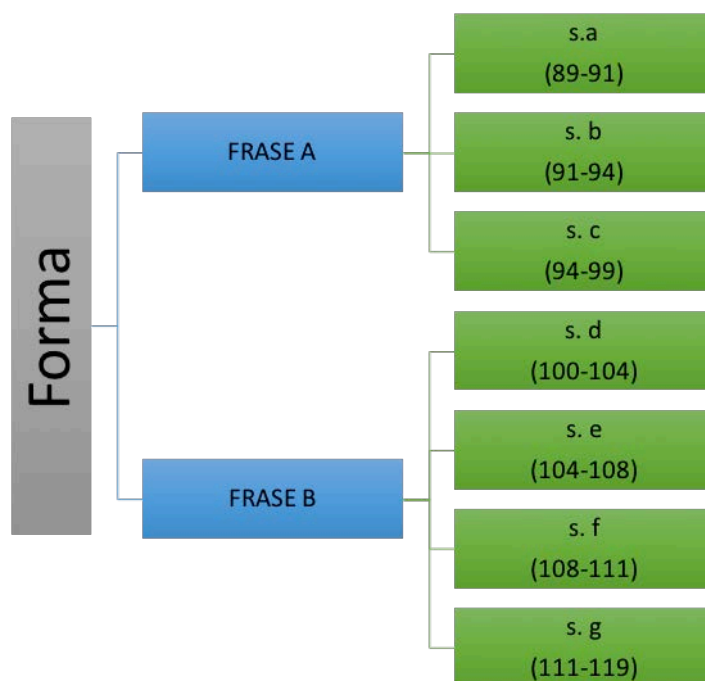


Cuadro 5.15. Forma *Caduca fiamma*. Elaboración propia

La semifrase a) finaliza en i, la semifrase b) finaliza en el V grado, la semifrase c) puntúa con VIIb, la semifrase d) finaliza en IV, la semifrase e) finaliza en i, la semifrase f en V (dominante), la semifrase g) en V (dominante), y finalmente la semifrase H finaliza en i con cadencia autentica V-i; dicha semifrase es la única que termina con carácter conclusivo, razón por la cual no se agrupan en frases de sentido completo.

(QUAL TRASCORRENDO)

Está compuesta por 2 frases:

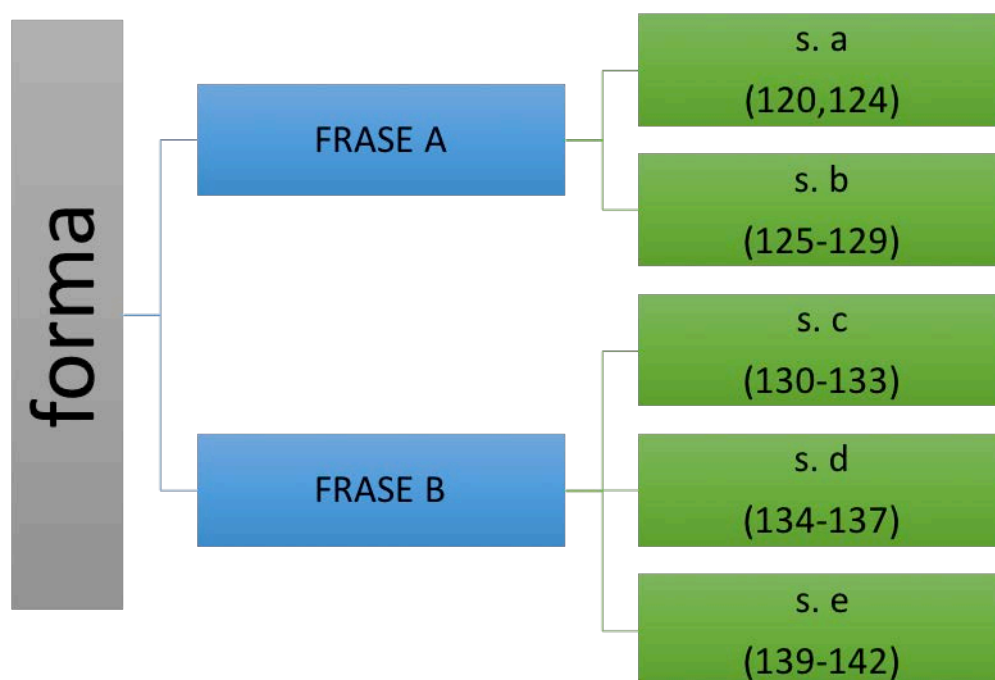


Cuadro 5.16. Forma *Qual trascorrendo*. Elaboración propia

Aunque el final de la frase A no es tan conclusivo, la nota larga y la coherencia con el texto permite puntuarla como una frase con sentido completo. Así, la frase A se divide en 3 semifrases: s. a), que finaliza en tónica; s. b) que finaliza en v; y s. c), que finaliza en VIIb. La frase B se divide en 4 semifrases: s. d) finaliza en IV; s. e) finaliza en V; s. f) finaliza en VIIb; y la semifrase h) finaliza en tónica mediante la típica cadencia auténtica V-VSUS-V-V7-i.

(QUAND'IL BELL'ANNO)

El último coro está compuesto por dos frases con sentido completo:



Cuadro 5.17. Forma *Quand'il bell'anno*. Elaboración propia

La primera frase se divide en dos semifrases: s. a), que finaliza en el V grado, y s. b), que finaliza en D mediante una tonalización, con el movimiento armónico V-i-V-I.

La frase B se divide en tres semifrases: la s. c) finaliza en semicadencia sobre el V; En el c. 133 la entrada que hace el tenor es una fórmula típica del renacimiento para empezar la siguiente frase después de una homofonía. La s. d) finaliza en semicadencia sobre el IV; y la s. e) finaliza con cadencia auténtica V-I.

ANÁLISIS ARMÓNICO

(INEFFABILE ARDORE)

El centro tonal es G mayor/menor. Realiza un énfasis sobre el IIIb (Bb), en el compás 6, mediante el movimiento V-IV-V-I.

La última semifrase contiene acordes de la tonalidad mayor, usando los grados IIIb, v y iv, para finalizar con una cadencia autentica iv-V-Vsus4-V-I, en donde se hace evidente la tercera de Picardía en la soprano, lo que mayoriza el primer grado.

Acordes usados: i-I-IIIb-iv-v-V-VIb-VIIb

(MUOVE SI DOLCE)

El centro tonal es G mayor/menor, con una breve tonicalización de la forma (V-i) sobre el v menor en el compás 32-33. Se observan algunos movimientos armónicos en modo dórico con el 6 alterado al usar acordes como C mayor y A menor. Los finales de frase son tonales en la medida en que se usa el V o el vii°. La ultima cadencia reafirma el centro tonal con un movimiento VSUS4-V-V7- I, con una tercera picarda como se mencionó anteriormente en el análisis formal.

Acordes usados: i-I-ii-IIIb-IV-v-V-VIb- vim- VIIb-vii°.

(CADUCA FIAMMA)

El centro tonal principal del aria es G menor. No presenta cambios a modo mayor como sucede en otras arias y tampoco ninguna tonicalización. Sí se muestra un movimiento armónico típico del modo dórico con la utilización del VIIb y el IV mayor. Se evidencia una ampliación de la cadencia final, Sin embargo, no se muestra el V grado con tensiones sus4 o 7; solamente aparece el V durante los últimos 4 compases hasta resolver en G menor.

Acordes usados: i-IV-V-VIIb.

Hay que observar que esta segunda y la tercera de las arias de la ópera que la siguen son variaciones estróficas (tienen esencialmente los mismos bajos); esto sorprende, porque seguramente Caccini no había comenzado su ambientación con esta idea, y la primera aria, aunque en la misma tonalidad que las otras (y como los coros de encuadre), es una pieza independiente. Quizás podríamos relacionarlo con las influencias en la forma que tenían de componer en el Renacimiento al utilizar el mismo cantus firmus para varias obras o movimientos.

(QUAL TRASCORRENDO)

El centro tonal del aria es G menor. Al igual que las otras arias, posee movimientos armónicos modales, entre los que predomina el movimiento dórico con el 6 alterado, al usar el IV grado mayor, el VIIb y el v menor. La cadencia auténtica que ubica el aria en la tonalidad menor solamente se ve con claridad en el final con movimiento VSUS4-V-V7-i.

Acordes usados: i-v-V-VIIb

(QUAND'IL BELL'ANNO)

El centro tonal de este coro es G mayor/menor. La frase A desarrolla un movimiento armónico en G menor con la utilización de los acordes IIIb VIIb y cadencias V-I. Al finalizar la semifrase b se hace evidente una breve tonicalización sobre el V grado mayor/menor, mediante una cadencia auténtica V-i-V-I.

En la frase B se observan movimientos armónicos característicos del modo dórico. En los compases 130-132 se hace uso del Vib y una cadencia VIIb-i. El movimiento modal se rompe en el compás 133 con una cadencia autentica sobre G mayor. En adelante, se muestran movimientos armónicos con mixtura mayor/menor y una cadencia autentica que finaliza sobre el G mayor con tercera de Picardía en movimiento V-I.

Acordes usados: i-I-IIIb-iv-IV-V-VIb-VIIb.

ANÁLISIS MELÓDICO

(INEFFABILE ARDORE)

Para afrontar este análisis podríamos centrarnos en analizar las entradas de las distintas voces y las distancias (tanto a nivel temporal como interválico) a las que entran, si hay imitaciones por movimiento contrario o inversión, si es así, entre qué voces, o si utiliza más el movimiento directo o, más raro, el retrógrado. Aumentaciones, disminuciones, etc. Si encontramos progresiones más típicas del Barroco, etc. Comprobar si las imitaciones son exactas o si varían ligeramente en algunos puntos, o si son imitaciones libres, si es así, decir el porqué y más adelante lo vamos a analizar. Analizar si hay hoquetus, trocados o si predomina más la homofonía que el contrapunto. Podemos buscar también taleas y colores, técnicas muy comunes del Renacimiento y si no las hay, es otro signo más de que está ocurriendo una transición en la música, no sólo a nivel armónico sino también a nivel contrapuntístico, es decir nota contra nota, entre los cuales predominan las consonancias de tercera o sexta y en algunos casos intervalos armónicos de cuarta justa y quinta justa que siempre resuelven sobre tercera.

En la construcción melódica del coro se deben tener en cuenta varias cosas. Primero es un coro a 6 voces en el cual se alternan diferentes tipos de contrapunto. En los compases 1- 6 se evidencia el uso del contrapunto de primera especie. Comentar que aunque hoy en día se considera por algún sector un tanto atípico analizar el contrapunto desde el punto de vista de las especies de Johann Joseph Fux, a mi me parece aclaratorio. En los compases de 7- 13 se hace uso de un contrapunto imitativo libre en donde aparecen mas

disonancias, tales como la segunda y la cuarta. La primera imitación se realiza entre las dos voces soprano en un intervalo de 3 y a distancia de blanca. La segunda imitación ocurre entre el tenor 1 y el tenor 2 también a distancia de blanca, lo que ocasiona un movimiento entre voces superiores e inferiores.

Dentro de los recursos escalísticos de construcción melódica predomina la escala de G menor natural, que solo se altera en la cadencia final con la tercera de Picardía y el ascenso armónico con el 7 alterado.

5

S.1 do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

S.2 do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

A. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri - chia -

T.1 do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

T.2 do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

B. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri - chia -

También en los compases 9-11 se observa un contrapunto libre en el que la soprano 2 realiza un motivo melódico y las demás voces se mantienen con notas largas entre disonancias y consonancias para llegar a la cadencia final.

9

S.1 - chia - co re...

S.2 chia - co re...

A. - ma il co - re...

T.1 chia - ma il co - re...

T.2 chia - ma il co - re...

B. - ma il co - re...

(MUOVE SI DOLCE)

La primera frase se construye sobre una escala menor natural (eólica) de G. La frase B s. d) se construye sobre la escala de G menor (eólico); la s. e) sobre una escala de G menor

armónica con el 7 alterado; y la s. f) se construye sobre la escala de D menor. Finalmente, frase C se construye sobre la escala de G menor natural (eólico).

En general la construcción melódica se realiza sobre grados del acorde y en menor medida sobre pasos cromáticos. No se evidencian tensiones, es decir, hay un uso escaso de notas extrañas a la armonía.

Dentro de los recursos de construcción se encuentran movimientos en escala ascendente y descendente, bordaduras superiores e inferiores, algunos saltos de octava y muy pocos fragmentos de notas estáticas a modo de recitativo.

Motivos melódicos recurrentes:

Frase C Y C' con construcción melódica literal.

34 *es [clamazione]* *tri(llo)*

B. *Per sol - le - var - si pe - re - grin da ter - ra, Se non scen -*

B. *7 6 6 6*

Motivo ascendente recurrente.

18 *ve*

B. *de - ste a ri - sve - gliar - lo A -*

B. *ve*

Motivo recitativo recurrente

26 *le, Ch'a vo-lan - cor non spie-ghe -*

B. *le, Ch'a vo-lan - cor non spie-ghe -*

B. *le, Ch'a vo-lan - cor non spie-ghe -*

(CADUCA FIAMMA)

La melodía posee un carácter recitativo desde los compases 57 hasta el 67, donde predominan las notas cordales estáticas y en menor medida los pasos diatónicos. A partir del compás 68 la construcción melódica es mucho más florida con bordaduras superiores e inferiores y movimientos ascendentes y descendentes por grado conjunto haciendo uso de las notas cordales y pasos diatónicos sobre todo. No se observa el uso

de tensiones.

Se construye sobre una escala de G eólico y en algunas partes sobre la escala de sol menor armónica con 7 grado alterado.

También es importante resaltar que en los compases 84 al 86 parece vislumbrarse una construcción melódica sobre D frigio con la tercera mayor, lo que lo convertiría en un modo frigio alterado o andaluz, sin embargo analizando más en profundidad observamos que el fa no es natural sino sostenido, precedido siempre de un mi natural. El mib aparece como una bordadura a distancia de semitono. Para que fuese un modo frigio alterado o andaluz el fa# tendría que venir precedido del mib.

Motivos melódicos recurrentes:

Aunque no se evidencian motivos melódicos recurrentes, la construcción de la imagen se puede encontrar a diferentes alturas a modo de bordaduras superiores e inferiores.



(QUAL TRASCORRENDO)

La melodía está construida en su mayor parte sobre una escala de G dórico, y en la última frase sobre la escala de sol menor melódica (menor mixta), donde los grados 6 y 7 están alterados.

Del compás 89 al compás 101 se hace uso de notas cordales repetitivas o movimientos cortos en grado conjunto a modo de recitativo, y del compás 102 al 119 la construcción melódica es más florida, haciendo uso de los diferentes recursos de ornamentación (movimiento ascendente, descendente, bordaduras, etc.) No se muestran motivos melódicos recurrentes o característicos.

(QUAND'IL BELL'ANNO)

Este coro tiene un uso predominante del contrapunto de primera especie, es decir nota contra nota, con intervalos consonantes de tercera, sexta quinta y octava, además de disonancias de cuarta justa y una segunda (suspensión)(retardos) en la cadencia final.

También se hacen presentes algunos cruces de voces entre las dos voces soprano y las dos voces tenor. Podríamos adivinar cual es la causa de esto, sobre todo por tener 6 voces. También y más importante, darnos cuenta de cómo se realizan estos cruzamientos, por movimientos disjuntos, conjuntos, de qué manera se producen y se descruzan y en qué puntos de la pieza ocurren y a qué obedecen. Es raro que existan

cruzamientos al principio y al final si es así es posible que sea a causa del texto. Es muy relacionar este análisis con la correlación poético musical.

En los compases 139-141 aparece un pequeño fragmento con uso de contrapunto libre, en donde el alto y el primer tenor realizan un movimiento melódico con diferencias rítmicas en relación con el resto de las voces.

La construcción melódica se realiza sobre de G menor armónica con 7 grado alterado. La posición melódica es sobre notas cordales. No se observan notas de paso o tensiones. No se encuentran motivos melódicos recurrentes.

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

(INEFFABILE ARDORE)

Se repite dos veces la primera frase “con ardor inefable”, posiblemente la más importante para Caccini. El texto aparece con una textura homofónica en contrapunto de primera especie (uno contra uno), lo que permite una mejor claridad de la frase.

La siguiente frase, “nuestro corazón nos llama de nuevo”, está construida sobre un contrapunto imitativo que se repite a distancia de blanca, algo bastante interesante si se habla de “llamar de nuevo”. Finalmente, al llegar a las “mansiones celestiales”, regresa a la textura homofónica, brindando claridad al texto, y resuelve sobre el primer grado mayor, con tercera de Picardía, algo que le da un brillo propio y podría relacionarse con la palabra “celestial”.

(MUOVE SI DOLCE)

El texto, primero a modo de recitativo, explica la primera frase (“Las bellezas terrenales son tan atractivas”); posteriormente, cuando se habla de “corazón” y “alas”, dos palabras significativas, se muestra la construcción melódica florida ascendente y descendente. Puntúa la frase con la cadencia. Desarrolla la frase “para elevarse sin descender a despertar el amor” en las frases musicales C Y C’. El cambio de registro a uno más agudo le brinda un color más brillante a la frase, que parece ser la más importante en este verso, teniendo en cuenta que se repite.

También se corresponde la palabra “elevarse” con una construcción melódica ascendente y la palabra “descender” con una construcción melódica descendente. La cadencia autentica se corresponde con el punto final del verso.

(CADUCA FIAMMA)

No es tan evidente la separación de frases mediante las cadencias en el interior de la construcción musical. Las frases:

“Caduca fiamma di leggiardri sguardi

Ci da per morte diletto assalto,

Ma verace belta regna nell'alto”

Son presentadas mediante una construcción melódica sencilla a modo de recitativo, y se resalta la palabra “alto” con una construcción florida en un registro un poco superior y ascendente, con bordaduras.

La frase “Se arma con arco para lanzar sus dardos” tiene un poco más de movimiento y nuevamente utiliza una construcción más elaborada para la enfatizar la palabra “dardos”.

La última frase “que traen alegrías a un corazón herido” es la que presenta más elaboración melódica. Con un color menor, destaca las emociones expresadas en el texto.

(QUAL TRASCORRENDO)

Las primeras dos frases son separadas a través de la cadencia de la frase musical A. Son construidas a modo de recitativo sobre notas estáticas.

Cobran mayor importancia con la construcción melódica las frases “que rocían nuestras vidas con brillantes destellos”, enfatizando sobre las ultimas dos palabras de cada línea.

La cadencia ampliada se realiza sobre la palabra “esplendor”.

Como se puede notar, Caccini utiliza la construcción melódica florida como para destacar los adjetivos de carácter metafórico que acompañan las emociones del autor.

(QUAND'IL BELL'ANNO)

En este coro, Caccini separa claramente las líneas del texto con cadencias y semicadencias. La construcción melódica no es tan elaborada. Destacan las notas cordales y el contrapunto de primera especie, que genera una textura homofónica que da mayor claridad al texto.

Tabla 5.13. Análisis Coro Final *Il Rapidamento di Cefalo*. Elaboración propia

5.3.3. ARIAS

5.3.3.1. IO PARTO, AMATI LUMI⁴⁰⁶ - Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Io parto, amati lumi,
Rimirat'il dolor della partita
In questa fronte pallid' e smarrita.*

*Io parto, occhi sereni.
Fra cotanto martir non mi negate
Un guardo, non d'amor, ma di pietate.*

*Io part' o stelle, o soli,
Occhi numi del cor ch' in terr' adoro,
Io parto, io parto, ahi! non più part' io moro.*

*Sospir, tormenti e doglie,
Fidi compagni miei, querele e pianti,
Venit'io parto, addio dilette e canti.*

*Addio risi, addio gioie,
Addio candidi giorini e felici ore.
Restate seco in compagnia d'amore.*

TRADUCCIÓN

Yo parto, ojos amados:
leer el dolor de mi partida
en este rostro pálido y perdido.

Yo parto, ojos serenos:
no me neguéis en mi pena
una mirada, no de amor sino de piedad.

⁴⁰⁶ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/TCKE7N5c9r4> Consultado el 2 de febrero de 2018.

Yo parto, oh estrellas y soles:

¡Oh, venerados ojos,

yo parto, oh no! Yo muero.

Suspiros, tormentos, dolores;

Mis fieles compañeros llantos y lágrimas:

¡venid! porque yo parto. Adiós, placeres y cantos.

Adiós, sonrisas y alegrías;

Adiós, días brillantes y horas felices.

Quedaros con ella, en compañía del amor

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Es un aria o canzonetta de cinco estrofas. Cada estrofa consta de tres líneas, una de versos heptasílabos y dos de versos endecasílabos, con el esquema de rima y metro a7 b11 b11.

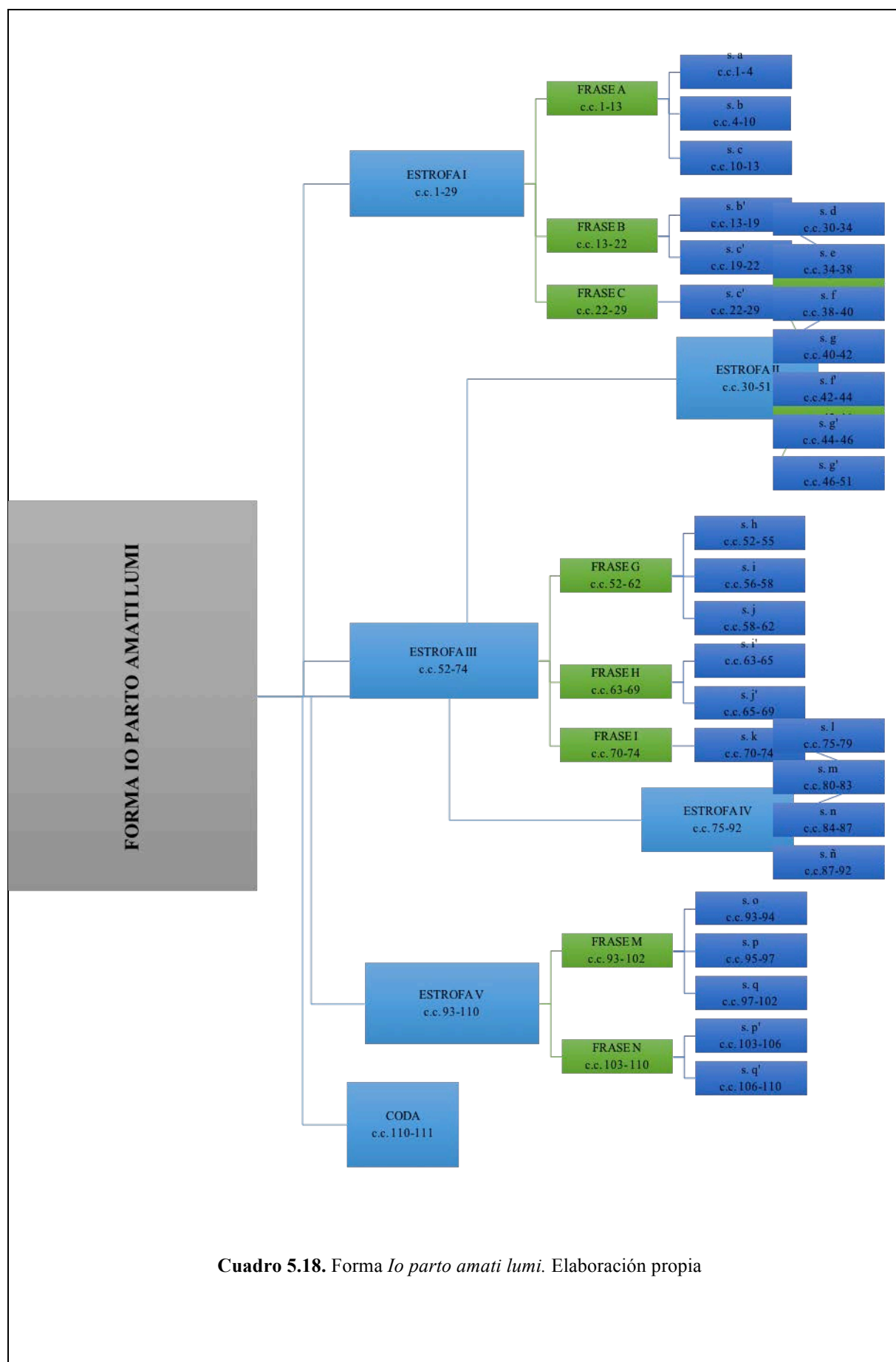
ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

En relación al análisis morfológico y fraseológico, hay que comentar que la forma del aria está dividida en 5 estrofas más una coda. Cada estrofa sigue un patrón más menos igual en cuanto a la repetición de semifrases. Frase A: a), b), c); frase B: b), c); y frase C: c). Así mismo en la frase, las dos primeras semifrases a) y b) terminan en semicadencia sobre el V grado de la tonalidad principal (sol mayor) y la semifrase c) finaliza en cadencia auténtica perfecta sobre el primer grado de la tonalidad principal.

Del mismo modo en las demás estrofas las primeras semifrases de cada una finalizan en semicadencia y la última finaliza en cadencia auténtica sobre el primer grado siguiendo el principio antecedente- consecuente.

Ejemplo:

ESTROFA II: Frase D: d), e) y f) finalizan sobre el V grado de la tonalidad central y la semifrase g) finaliza en cadencia auténtica perfecta sobre G mayor.



ANÁLISIS ARMÓNICO

En relación con el análisis del material musical armónico, el centro tonal principal del aria es G mayor. En el compas 10 hay una tonalización del V grado de la tonalidad principal. Sin embargo, presenta una breve tonalización a Am en los compases del 10 al 11 mediante la progresión I6-V-i-V-i-ii-i6. En el resto del madrigal el centro tonal principal sigue siendo G mayor.

Es importante mencionar que se presentan movimientos armónicos diferentes a los encontrados en los madrigales analizados:

Dominantes secundarias deceptivas en movimiento por cuartas tales como

B - E - A - D- G

v/vi- v/ii- v/v- v- I

El B debería resolver a Em, el E debería resolver, pero en realidad se dirigen a otra dominante hasta alcanzar el V de la tonalidad central y resolver a la tónica.

Adicionalmente, se presentan otras secuencias con dominantes y subdominantes secundarias que enfatizan otros acordes del centro tonal principal. Ejemplos:

E/G# Am Bm A/C C D G

V/ii ii iii ii6 IV V I

Aquí el E/G# se dirige al ii pero no se considera tonalización pues más adelante se dirige a la dominante y resuelve a G.

G/B Em C#°/E D G

I6 ii/V vii°/V V I

Aquí se realiza un énfasis al V grado de la tonalidad, usando una subdominante secundaria del V y la dominante secundaria del V en forma de vii° que posteriormente resuelve en cadencia auténtica V-I sobre G mayor.

Este movimiento funcional con énfasis al V de la tonalidad central también se presenta de la forma

EmA AD/F# G

II/V V/V V/V V6 I

Estos movimientos armónicos fortalecen y enriquecen las relaciones tonales dentro del Aria, demostrando una evolución hacia el uso de la tonalidad que se conoce hoy en día.

Acordes usados: i-I-ii-iii-IV-V-vi-vii°-VIIIb

ANÁLISIS MELÓDICO

En relación al análisis del material musical melódico, la melodía analizada contra armonía

se construye predominantemente sobre notas cordales y aproximaciones diatónicas, y en menor medida sobre aproximaciones cromáticas y tensiones b7, 7, 9.

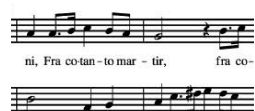
Dentro de los recursos contrapuntísticos de construcción melódica se encuentran bordaduras superiores e inferiores, cambiatas, y movimientos pequeños en escala ascendente y descendente.

Respecto al bajo, se encuentra un contrapunto imitativo en el compás 34 que se repite a distancia de compás en el compás 35. También se encuentran movimientos contrarios de contrapunto 1ª especie (nota contra nota), entre bajo y melodía.

Recursos escolásticos:

La melodía se construye sobre la escala de G mayor. Sin embargo, aparecen alteraciones accidentales de do# y sol# cuando se realizan énfasis armónicos sobre el ii (Am) o el V (D) de la tonalidad central.

Motivos melódicos recurrentes:



Contrapunto imitativo a distancia de compás (estaría bien señalarlo con colores o alguna otra marca)

Repetición Estrofa I

Repetición estrofa III

Repetición estrofa IV



Repetición estrofa V

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

En relación a la correlación poético-musical, Caccini deja las estrofas del texto en el mismo orden y división. Sin embargo, repite los finales de cada estrofa para enfatizar los sentimientos del poeta. Y en la coda repite “en compañía del amor”, aunque ya lo ha dicho dos veces, para resaltar la importancia de este.

ESTROFA I

Io parto, amati lumi,

Rimirat'il dolor della partita

In questa fronte pallid'e smarrita.

Yo parto, ojos amados:

leer el dolor de mi partida

en este rostro pálido y perdido.

ESTROFA II

Io parto, occhi sereni.

Fra cotanto martir non mi negate

Un guardo, non d'amor, ma di pietate.

Yo parto, ojos serenos:

no me neguéis en mi pena

una mirada, no de amor sino de piedad.

ESTROFA III

Io part'o stelle, o soli,

Occhi numi del cor ch'in terr'adoro,

Io parto, io parto, ah! non piu part'io moro.

Yo parto, oh estrellas y soles:

¡Oh, venerados ojos,

yo parto, yo parto, oh no! Yo muero.

ESTROFA IV

Sospir, tormenti e doglie,

Fidi compagni miei, querele e pianti,

Venit'io parto,

addio dilette e canti.

Suspiros, tormentos, dolores;

Mis fieles compañeros llantos y lágrimas:

¡venid! yo parto.

Adiós, placeres y cantos.

ESTROFA V

Addio risi, addio gioie,

Addio candidi giorini e felici ore.

Tabla 5.14. Análisis *Io parto amati lumi*. Elaboración propia

5.3.3.2. ARDI, COR MIO⁴⁰⁷ - Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Ardi, cor mio,
Che non fu vista mai
Fiamma di più bei rai;
Ardi, cor mio,
Che'l foco che t'incende
Più chiaro splende
De'rai del biondo dio;
Ardi, cor mio,*

*Canta, o mio core,
Canta con festa e gioco
Il tuo leggiadro foco;
Canta, o mio core,
E si soave tanto
La voce e'l canto
Che destar possa amore;
Canta, o mio core.*

*Luci serene,
Per voi lieto e ridente
Vivo tra fiamma ardente;
Luci serene,
Per voi mi son soavi
Qual ha più gravi
Amor tormenti e pene,
Luci serene.*

*Laccio soave,
Stringimi'l cor si forte*

⁴⁰⁷ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/4oma480CWtE> Consultado el 30 de septiembre de 2017.

Che n'l disciolga morte;

Laccio soave,

Si caro il cor m'annodi

Che dolci i nodi

E libertà m'è grave,

Laccio soave.

Felice amante,

Sospir mai nè lamento

Non spargo indarno al vento;

Felice amante,

Ancor mai non vid'io

Men dolce e pio

L'angelico sembiante,

Felice amante.

Almo mio sole,

Al tuo lucente raggio

Tempo non faccia oltraggio;

Almo mio sole,

Splenda il bel lume eterno,

Nè mai per verno

Scaldi men, ch'ei non suole,

Almo mio sole.

TRADUCCIÓN

¡Arde, oh corazón!

Porque nunca antes se vio

un fuego con tan hermosa llama.

¡Arde, oh corazón!

Porque el fuego que te inflama

arde más brillante que el del sol.

¡Arde, oh corazón!

¡Canta, oh corazón!

Canta con regocijo y alegría

tu agraciado fuego.

¡Canta, oh corazón!

Tu voz y tu canción tan dulce

puede despertar el amor.

¡Canta, oh corazón!

¡Ojos serenos!

Por vosotros alegre y sonriente,

me quemo con una llama ardiente.

¡Ojos serenos!

Dulces para mí

son los peores tormentos

y dolores de amor.

¡Ojos serenos!

¡Oh dulce trampa!

Abrázame tan fuerte

que ni siquiera la muerte

me puede desatar.

¡Oh dulce trampa!

Mi corazón me ata tan dulcemente

que los nudos son agradables;

y ya la libertad desagradaría.

¡Oh dulce trampa!

¡Oh feliz amante!

Jamás esparciré en vano

suspiros y lamentos a los vientos.

¡Oh feliz amante!

Hombres dulces y píos

jamás vieron rostro tan angélico.

¡Oh feliz amante!

¡Oh, mi gracioso sol!

El tiempo no causa estragos
en tus brillantes rayos.

¡Oh, mi gracioso sol!

Que su luz siempre brille,
no menos en invierno
que en cualquier otro momento.

¡Oh, mi gracioso sol!

ANÁLISIS POÉTICO-FORMAL

En relación al género, es un aria o canzonetta. Con respecto a su forma, consta de seis estrofas. Cada estrofa es de ocho líneas (en las líneas 1, 4 y 8 encontramos el estribillo repetido) en versos pentasílabos y heptasílabos con el esquema de rima y metro A5 b7 b7 A5 c7 c5 a7 A5.

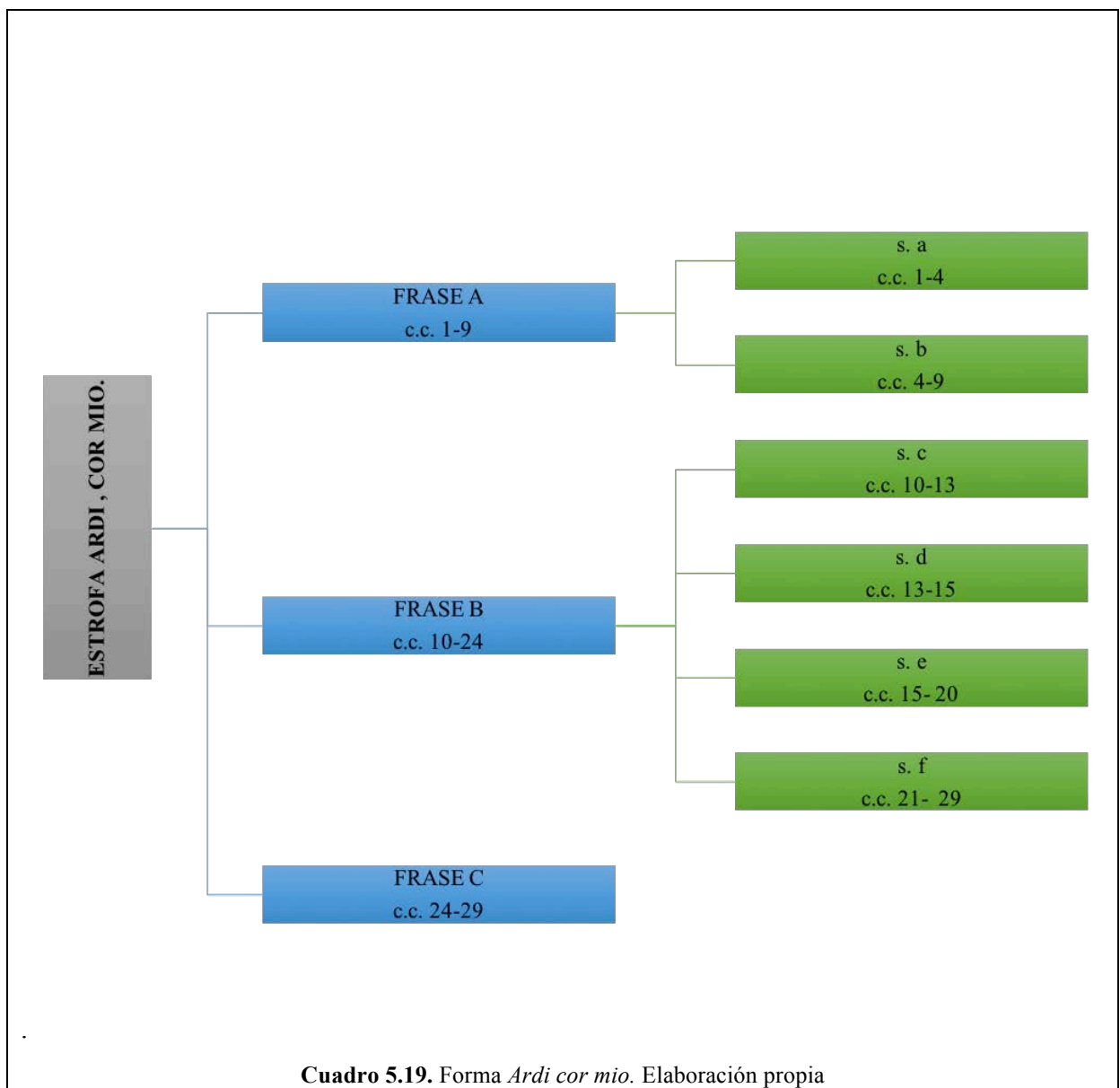
ANÁLISIS MORFOLÓGICO-FRASEOLÓGICO

Con referencia al análisis morfológico y fraseológico, es un aria estrófica en la que se repite la misma estructura musical para cada estrofa del poema.

La estructura musical se puede organizar de la siguiente forma:

Frase A: la semifrase a) finaliza en v (menor) y la semifrase b) finaliza en cadencia auténtica sobre el centro tonal principal con el movimiento Vsus4-V7-i.

Frase B: Compuesta por cuatro semifrases c), d), e) y f). La semifrase c) finaliza en semicadencia sobre el V, las semifrases d) y e) finalizan sobre el v (menor), y finalmente la semifrase f) termina sobre F por una breve tonalización a este centro tonal mediante el movimiento Vsus4.V.I. La frase C tiene sentido completo y finaliza con cadencia auténtica perfecta sobre G menor. Movimiento IV-V-I



Cuadro 5.19. Forma *Ardi cor mio*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

En lo relativo a sus características armónicas, el centro tonal principal del aria es G menor. Presenta al mismo tiempo una breve tonicalización sobre F mayor en los compases 22 al 25, fa mayor: 22-24, sib mayor: 24 (por acorde pivote)-26 (ambas tonicalizaciones), solm: 27 al final) mediante la progresión armónica I-I-vii1-vi-V-Vsus4-V-I.

Sin embargo, la mayoría de los movimientos armónicos tienen una estructura modal sobre G eólico, progresiones con el uso de acordes tales como v(menor), VIb-IIIb-iv, que además no pasan por la dominante o V para resolver. Ejemplos:

(c.c. 3-9) (justo en la segunda parte del c.3 hay un dominante mayor)

i-v-v-i-VIb-IIIb-ii-VIIb-VIIb VIb. Se quiebra el movimiento modal en el compás 8-9 con la cadencia auténtica V-VSUS4-VSUS4-V7-i. No sé cómo poner un superíndice debajo de otro

en Word, pero si se quiere evitar poner el cifrado americano expuesto anteriormente en un análisis, sería una secuencia similar a la siguiente: V-V4₇₃-i(el 3 debajo del 7, que es la resolución del retardo de cuarta en un intervalo de tercera). Para mi como comenté anteriormente, el cifrado americano es mucho más cómodo para trabajar.

(c.c. 11-19)

i-i-v-IIIb-iv-v-i-i-v-v-v-i-VIIb-VIb-IIIb-Vvi-VIIb-IIIb-VIIb-i-I

Se observa aquí un movimiento totalmente modal.

Acordes usados: i-IIIb-iv-v-V-VIb-VIIb-vii°.

ANÁLISIS MELÓDICO

En relación con las características melódicas, la melodía analizada contra armonía se construye predominantemente sobre aproximaciones diatónicas y notas cordales con algunas aproximaciones cromáticas ocasionales.

Dentro de los recursos contrapuntísticos se encuentran bordaduras superiores, cambiatas, notas escapadas y breves movimientos en escala ascendente y descendente.,

Recursos escolásticos:

Frase A: construida sobre la escala de G menor armónica.

Frase B: construida sobre la escala de G menor armónica

Frase C: construida sobre la escala de G menor natural.

Motivos melódicos recurrentes:



CORRELACIÓN POÉTICO-MUSICAL

Caccini hace énfasis sobre la primera frase de cada verso con repeticiones primero en el texto y luego en la cuarta línea, con una construcción melódica florida sobre la primera palabra (“*Ardi... canta ...luci,...*” etc.)

Las tres primeras líneas las agrupa en una sola frase musical, con una cadencia autentica V-Vsus4-V7-I que puntua en concordancia con el signo punto y coma del texto. Repite la última

frase, primero con una construcción melódica elaborada y luego de una forma más precisa, finalizando en cadencia auténtica para cerrar el final del verso.

Tabla 5.15. Análisis *Ardi cor mio*. Elaboración propia

**5.3.3.3. ARDI'L MIO PETTO MISERO⁴⁰⁸ – Poema de Gabriello Chiabrera
(1552-1638)**

*Ard'il mio petto misero
Alta fiamma lucente,
Sì come dure stelle altrui permisero;
E benche lasso il cor ne peni ardente,
Non se ne pente.*

*Dic'ei quantunque affliggami
Asprezz'empia, infinita,
E dur'arco di sdegn'ogn'or trafiggami,
Dolce sarà, s'impetr'un sguard'in vita,
Ogni ferita.*

*Così, folle, consolasi,
Ma per l'eterno corso
Intanto batte nostr'etat'e volasi;
O cor di donna, per altrui soccorso,
E tigr'e d'orso.*

TRADUCCIÓN

Mi infeliz pecho se quema
con una luciente llama
tal como las estrellas sin corazón podrían lanzar,
y aunque mi corazón languidezca de dolor,
persevera esa llama.

Dice: "Todo lo que la amargura
infinita me atormenta
y las flechas del desdén me penetran,

⁴⁰⁸ Audio para su audición: <https://drive.google.com/open?id=0B8MkB8WMYUaULZXM2c2V6Y0xFbzQ>

Consultado el 2 de febrero de 2017.

cada herida será más dulce
si puedo mirarla mientras todavía vivo”.

Así, insensato, el pecho se consuela
Pero mientras tanto el tiempo vuela,
y el corazón de la dama que adora,
aunque es amable con algunos,
es áspero y feroz, cual tigre para vos.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Es un aria o *canzonetta* cuya forma consta de tres estrofas. Cada estrofa tiene cinco líneas y cada línea es de un metro diferente: octosílabo, heptasílabo, dodecasílabo, endecasílabo, y pentasílabo respectivamente. El esquema de rima y metro es a8 b7 a12 b11 b5. Este es, sin duda, uno de los poemas que Caccini alabó en el prefacio de su obra *Le Nuove Musiche* como “muy diferente ... ofreciéndome una buena oportunidad para la variedad”.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Esta aria es estrófica y el material musical en cada estrofa es más o menos el mismo con algunas pequeñas variaciones que se ajustan al texto.

Cada estrofa se divide en 3 semifrases. La frase A está compuesta por dos semifrases: a), que finaliza en el V grado del centro tonal principal, y b), que se puntúa mediante una breve tonalización sobre Bb mayor con el movimiento armónico típico de Caccini Vsus4-V-I.

La frase B también se compone de dos semifrases. La semifrase c) finaliza en el V grado del centro tonal principal y la semifrase d) puntúa también con una breve tonalización sobre Bb mayor.

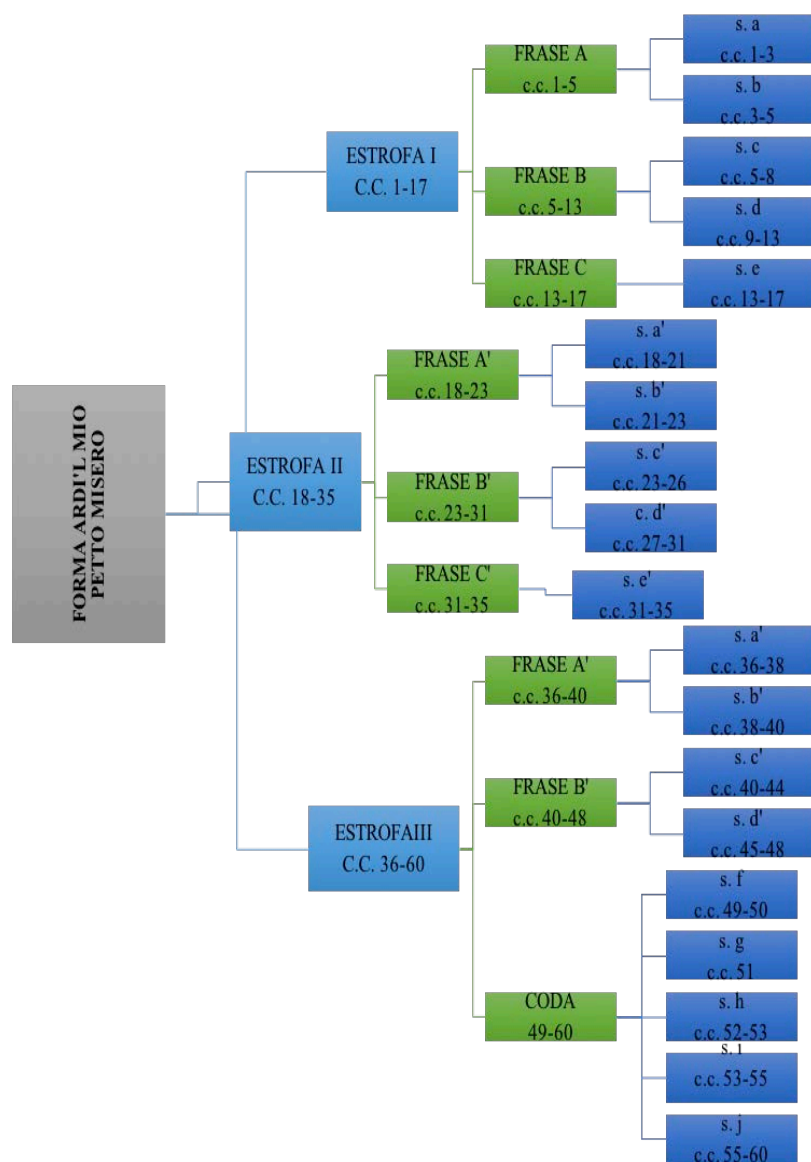
La frase D tiene sentido completo y finaliza con cadencia auténtica perfecta sobre el centro tonal principal G menor.

Las diferencias en el material principal se presentan en la última estrofa, puesto que esta estrofa, aunque repite las frases A' y B', no repite la frase C. Por el contrario, hace una nueva frase B que se podría considerar como una coda.

La frase D se divide en 5 semifrases: f), que finaliza en el V grado; g), que finaliza en el i grado; h), que finaliza mediante breve tonalización sobre Bb; e i), que finaliza en cadencia auténtica sobre el primer grado.

No repito apenas los compases en el análisis porque vienen en la siguiente página, al

igual que en el resto de las obras analizadas, concretamente en el cuadro del análisis formal como el que sigue.



Cuadro 5.20. Forma *Ardi'l mio petto misero*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal de esta aria es G menor. Sin embargo, en diferentes oportunidades realiza breves tonalizaciones a Bb mayor mediante la progresión Vsus4-V-I, con la que además se puntúan algunas frases.

Estas tonalizaciones se ubican en los compases: 4-5, 12-13, 22-23, 29-30, 39-40, y 54-55.

En el resto del aria se mantiene el centro tonal principal G menor usando progresiones

como i-vii^o-i/ (con esto quiero separar que son dos secuencias armónicas distintas, y hay que tener cuidado porque puede dar lugar a confusión con las dominantes secundarias) i-V-i y la progresión de cadencia conclusiva iv-V-VSUS4-V-V7-i.

También aparecen algunos acordes típicos del modo eólico, como el v y el VIIb, que son usados pocas veces y que retornan al i grado, pero que no alcanzan a ser del todo modales por la aparición de dominantes resueltas a lo largo de la obra.

Acordes usados: i, ii, iv-IV-v-V-vii^o-VIIB.

El ritmo armónico suele ser de dos acordes por compás con algunas excepciones. Estas excepciones suelen estar motivadas por el texto (aunque no siempre tienen que ser por el texto) en las que se hacen movimientos rítmicos en el bajo en los que llegan a aparecer hasta 4 acordes por compás.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra melodía está construida sobre notas cordales y aproximaciones tanto diatónicas como cromáticas. En realidad, las aproximaciones ornamentan la melodía en los finales de frase, como se observa en los compases 4 y 14. En las demás partes de la obra se hacen predominantes las notas cordales estáticas de forma recitada, aunque también se presentan algunos saltos amplios de sexta y octava (esto es excepcional si tales saltos se dan en medio de una frase y no como comienzos de frase).

En cuanto a los recursos contrapuntísticos se encuentran tanto bordaduras superiores e inferiores como movimientos en escala ascendente y descendente que, como se mencionó anteriormente, son reservados para ornamentar las cadencias de frase o la cadencia final.

Recursos escolásticos:

La melodía se construye totalmente sobre una escala de Sol menor armónica con el séptimo alterado (f#).

Motivos melódicos recurrentes.

En la melodía superior aparece con frecuencia el siguiente motivo que, a pesar de las variaciones musicales entre estrofa y estrofa, se mantiene intacto:



En el bajo también aparece un motivo rítmico melódico que de alguna manera es un

contrapunto imitativo a distancia de compás con la melodía.

No he hablado de los registros en los que se mueve la voz y cómo hace la transición de unos a otros. En general se mueven en tesituras cómodas para la época a excepción del aria 10 para bajo barítono que tienen una tesitura muy comprometida y extensa en graves y agudos. Sería interesante señalar al comienzo del análisis melódico de cada madrigal el ámbito de la voz (y cuando tienes 6 voces, de cada una de las 6) y por qué registros se mueve más a menudo, en qué momentos de auge de la obra la voz accede a la zona de paso donde la tensión vocal es mayor, intentando aportar esa carga dramática al texto que se desea subrayar con un brillo o squillo de la voz más intenso que se consigue abordando el pasaje o zona de cobertura (técnicamente intuida por Caccini aconsejando el uso de la U pero no descubierta) en determinadas palabras del texto.



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

Con respecto a la correlación poético-musical, comentaremos las relaciones formales entre texto poético y música.

ESTROFA I

FRASE A

Ard'il mio petto misero

Alta fiamma lucente,

Mi infeliz pecho se quema

con una luciente llama

FRASE B

Sì come dure stelle altrui permisero;

E benche lasso il cor ne peni ardente,

Non se ne pente.

tal como las estrellas sin corazón podrían lanzar,

y aunque mi corazón languidezca de dolor,

persevera la llama.

FRASE C

Non se ne pente.

persevera la llama.

ESTROFA II

FRASE A

Dic'ei quantunque affliggami

Asprezz'empia, infinita,

Dice: "Todo lo que la amargura
infinita me atormenta

FRASE B

E dur'arco di sdegn'ogn'or trafìggami,

Dolce sarà, s'impetr'un sguard'in vita,

y las flechas del desdén me penetran,
cada herida será más dulce
si puedo mirarla mientras todavía vivo”.

FRASE C

Ogni ferita.

Cada herida.

ESTROFA III

FRASE A

Così, folle, consolasi,

Ma per l'eterno corso

Así, insensato, el pecho se consuela

FRASE B

Intanto batte nostr'etat'e volasi;

O cor di donna, per altrui soccorso,

E tigr'e d'orso.

Pero mientras tanto el tiempo vuela,
y el corazón de la dama que adora,
aunque es amable con algunos,

FRASE D

O cor di donna (O cor di dona), per altrui soccorso,

E tigr'e d'orso.

(E tigr'e d'orso).

y el corazón de la dama que adora,

aunque es amable con algunos,
es áspero y feroz, cual tigre para vos.

El compositor mantiene las mismas estrofas del texto original, pero continúa repitiendo algunas frases importantes.

En la primera estrofa repite “persevera la llama”, refiriéndose a que el amor sigue vivo.

En la segunda estrofa repite la frase “cada herida”, intensificando la importancia de estas heridas. Aquí el compositor menciona que siempre que él esté vivo para sentir ese dolor, las heridas serán más dulces, en forma metafórica.

En la tercera estrofa el compositor repite una parte del texto más amplia, que a su vez conforma lo que se ha considerado la coda. “El corazón de la dama que adora, aunque es amable con algunos, es áspero y feroz, cual tigre para vos.”

Lo cual resulta ser un resumen de ideas pues todo el dolor y el sufrimiento al que se hace referencia en las primeras estrofas es explicado con la idea de que el corazón de la mujer a la que se ama es áspero y feroz con el protagonista.

Tabla 5.16. Análisis *Ardi'l mio petto misero*. Elaboración propia

5.3.3.4. FERE SELVAGGIE ⁴⁰⁹ – Poema de Francesco Cini

*Fere selvaggie,
Che per monti errate,
Il pie' fermate
In queste verdi piaggie!
Udit' il mio lamento
Ch'ha tàlor per pietà fermato il vento.*

*Fillide mia,
mia Fillide bella,
M'è sì rubella,
Sì spietat' e ria,
Che mi vede morire,
Né vuol morend' il mio cordoglio udire.*

*Per lei mi struggo
Come cer' al foco,
Né trovo loco,
S'io m'assid, o fuggo.
Tal ch'ornai vint' e stanco
Sento lo spirto e 'l cor venirmi manco.*

*Ditele voi,
Se di me vi cale,
Che 'l mio gran male
Vien dagl' occhi suoi,
Ditele che rimiri
Mentre ch'io moro almen i miei martiri.*

TRADUCCIÓN

¡Oh bestias salvajes
que vagáis por las colinas,

⁴⁰⁹ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/MSRRXitWjo0> Consultado el 6 de enero de 2018.

deteneos en esas verdes laderas

y escuchad mi lamento;

Mi hermosa Filis

es tan poco amable que

viéndome morir

no escucha mi dolor.

Por su culpa me derrito

como cera en llamas;

Completamente desamparado;

El corazón me falla

Decidle, por piedad,

que sus ojos son la perdición;

Rogadle que los use al menos

para ver este martirio mientras por ella muero.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

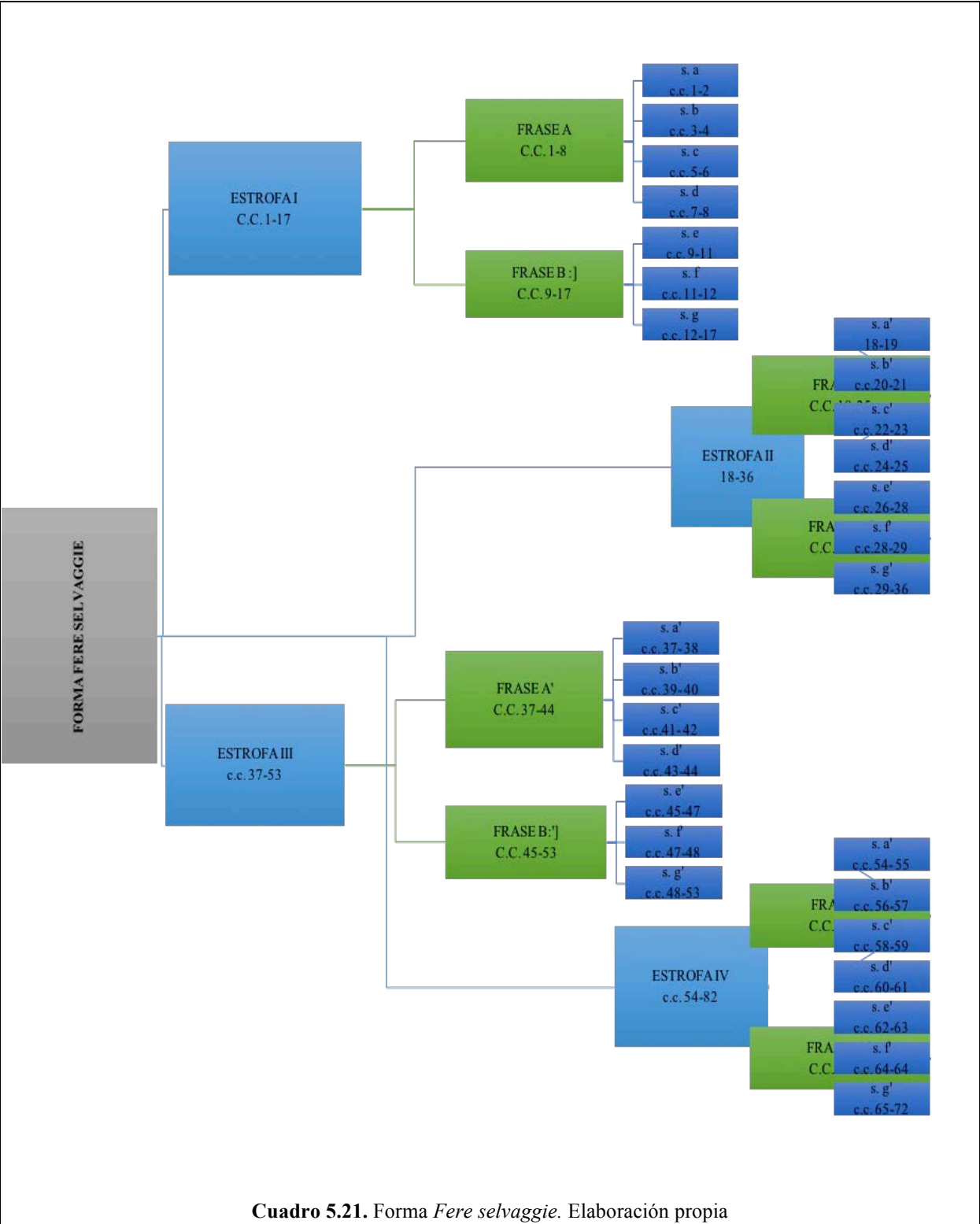
Es un aria o canzonetta de cuatro estrofas. Cada estrofa tiene seis líneas con versos pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos y endecasílabos, con el esquema de rima y metro a5 b6 b5 a7 c7 c11.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Esta aria es estrófica y cada estrofa se divide en dos frases, la frase A y la frase B. Esta última frase se repite dos veces a modo de estribillo.

La frase A se divide en 4 semifrases: La semifrase a), que finaliza en el I grado del centro tonal principal; la semifrase b), que finaliza en el V grado; la semifrase c) que finaliza en el V grado; y la semifrase d), que termina en el I grado con posición melódica de tercera.

La frase B se divide en 3 semifrases: La semifrase e), que finaliza en el I grado; la semifrase f), que finaliza en el V grado; y la semifrase g), que finaliza por cadencia auténtica perfecta al I grado del centro tonal principal. Este material se mantiene igual para las estrofas II, III Y IV.



Cuadro 5.21. Forma *Fere selvaggie*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

A continuación, vamos a abordar el análisis armónico cuyas características son las siguientes: El centro tonal principal de esta aria es G mayor, No presenta tonalizaciones a otros centros tonales como es común en madrigales y arias del compositor anteriormente analizados. Sin embargo, se presentan subdominantes y dominantes secundarias que hacen énfasis sobre el

V grado del centro principal. Ejemplos:

Em7 C#°/E D

iim7/V vii°6/V V

En esta progresión el Em7 funciona como subdominante y el vii° como dominante del V que resuelve a ese lugar.

Em A D

iim /V V/V V

En este caso tenemos la misma subdominante (iim) y como dominante el V del V, esta progresión también se dirige a D.

Se presentan también movimientos de dominantes deceptivas por cuartas en una progresión como:

E A/C# D

V/ii V/V V

En este caso el E mayor debía dirigirse al ii menor por ser este el acorde incluido en la tonalidad; sin embargo, resuelve en A mayor, que a su vez se convierte en el V grado de la dominante (D mayor).

Todas estas progresiones permiten hacer un énfasis sobre la Dominante de la tonalidad, sin considerarse tonalizaciones, puesto que resuelven de nuevo a G mayor, centro tonal principal de la obra. Acordes usados: I-ii-iii-IV-v-V-vi-VIIb-vii°.

ANÁLISIS MELÓDICO

En relación al análisis melódico cabría decir que la melodía analizada contra armonía se construye sobre notas predominantemente cordales que se repiten o a las cuales se llega por saltos de tercera y quinta. Se presentan algunos pasos diatónicos y unas pocas tensiones 4 y 2 y b7 (^a).

Dentro de los recursos contrapuntísticos de construcción melódica se encuentran movimientos en escala ascendente y descendente sobre todo algunas bordaduras inferiores.

Recursos escolásticos:

La melodía está construida en su totalidad sobre la escala de sol mayor.

Motivos melódicos recurrentes

La melodía se compone de dos frases melódicas que se repiten en las estrofas con el mismo material presentando algunas variaciones muy pequeñas en consonancia con el texto.

Frase A:

[1.] Fe - re sel - vag - gie, Che per mon - ti/er - ra - te, Il piè fer - ma - te In que - ste ver - di piag - gie. U - ri - a, Che mi ve - de mo - ri - re, Che mi ve - de mo - ri - re, Nè vuol mo - ren - d'il mio cor - do - glio u - di - re, [1.] re, [2.] re, [3.] Per lei mi strug - go.

Frase B:

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

Las relaciones formales entre texto poético y música son las siguientes:

ESTROFA I

FRASE A

Fere selvaggie,

Che per monti errate,

Il piè' fermate

In queste verdi piaggie!

¡Oh bestias salvajes

que vagáis por las colinas,

deteneos en esas verdes laderas

FRASE B

Udit' il mio lamento

Ch'ha tàlor per pietà fermato il vento.

y escuchad mi lamento;

ESTROFA II

FRASE A

Fillide mia,

mia Fillide bella,

M'è sì rubella,

Sì spietat' e ria,

Mi hermosa Filis

es tan poco amable

FRASE B

Che mi vede morire,

Né vuol morend' il mio cordoglio udire.

Que viéndome morir

no escucha mi dolor.

ESTROFA III

FRASE A

Per lei mi struggo

Come cer' al foco,

Né trovo loco,

S 'io m'assid, o fuggo.

Por su culpa me derrito

como cera en llamas;

FRASE B

Tal ch'ornai vint' e stanco

Sento lo spirto e 'l cor venirmi manco.

Completamente desamparado;

Mi corazón me falla

ESTROFA IV

FRASE A

Ditele voi,

Se di me vi cale,

Che 'l mio gran male

Vien dagl' occhi suoi,

Decidle, por piedad,
que sus ojos son mi perdición;

FRASE B

Ditele che rimiri

Mentre ch'io moro almen i miei martiri.

Decidle que los use al menos
para ver mi martirio mientras por ella muero.

En esta aria, Caccini deja intactas las estrofas. Sin embargo, divide cada una de ellas en dos frases. La primera parte de cada frase es toda una exclamación y queja del autor y la segunda frase, que repite a modo de estribillo, es la que se extiende y profundiza en su sentimiento.

En la estrofa I frase A, el autor se dirige a las bestias salvajes con una exclamación, y en la frase B pide que escuchen “su lamento”. Del mismo modo, en la estrofa II menciona que Filis (su amada) es poco amable y en la frase B habla de su sentir, “que viéndome morir, no escucha mi dolor”. En la estrofa III, en la frase A expresa que por culpa de su amada se derrite en llamas y nuevamente en la frase B se habla del sentir, “...Mi corazón me falla”.

Finalmente, en la estrofa IV, en la frase A, el autor pide a las bestias salvajes que le cuenten a Filis “sus ojos son mi perdición”, y en la estrofa B, como se ha visto, vuelve a manifestar cómo se siente, “Para ver mi martirio mientras muero”.

Aunque el poema viene dado de esa forma, Caccini logra dividir las frases y crear el estribillo de tal manera que se realcen los sentimientos de dolor del protagonista.

Tabla 5.17. Análisis *Fere selvaggie*. Elaboración propia

5.3.3.5. FILLIDE MIA ⁴¹⁰ – Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Fillide mia, se di beltà sei vaga,
D'ogn'altra cura omai disgombr'il core,
Ardi d'amore!*

*Ardi d'amore nell'amorose fiamme;
Risplende di beltà l'altro tesoro
Qual gemma in oro.*

*Ardi d'amore; Amor, pittore accorto,
Sa far le guancie di color d'aurora
E'l crine indora.*

*Ma tu, d'amore ogni favilla spenta,
Al campo, al gregge sol pensi ed affanni
Nel fior degli anni.*

*Nel fior degli anni, alle canute cure
Rivolto i bei desir, negletto e incolto;
Lassi il bel volto.*

*Torna, deh, torna alle dolcezze prime;
Non ti sovien, cor mio, de' lieti giorni?
Perche non torni?*

*Credi, cor mio, per troppo senno è folle,
Chi pensando à diman passa dolente
Il dì presente.*

*Ogni pensiero, ogni disegno atterra,
Sovra'l goduto ben sol non può morte,*

⁴¹⁰ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/9WFGO7De9ZI> Consultado el 8 de enero de 2018.

O fato, o sorte.

Filli, che pensi, ahi, come strale o vento

Si dileguano i giorni e fuggon l'ore:

Ardi d'amore.

TRADUCCIÓN

Oh, mi Fillis, aunque seais de belleza vaga,
que vuestro corazón no busque otra respuesta:
¡arder con amor!

¡Arder con amor de llamas apasionadas!
Resplandeceréis con la belleza de un tesoro,
cual gema de oro.

¡Arder de amor!; Amor, pintor sabio
que supo cómo dorar vuestros cabellos
y teñir vuestras mejillas del color de la aurora.

Pero en cambio, con cada chispa de amor gastada,
sólo pensáis en vuestros rebaños con su pradera,
en medio de las flores de los años.

En medio de las flores de los años con las sienes ya de plata
regresáis a los bellos deseos, descuidada e ignorante;
Dejasteis vuestro bello rostro...

Volver a esos primeros dulces tiempos, oh amor mío,
¿no recordáis esos días felices?
¿Por qué no volvéis a ellos?

Sabed, mi amor,
que demasiada sabiduría es locura:
El que piensa en el mañana malgasta el presente en duelo.

Cada pensamiento, cada sueño

Oh destino, oh suerte, se convierten en nada;

Sólo la súplica nunca muere.

Fillis, imaginaros!

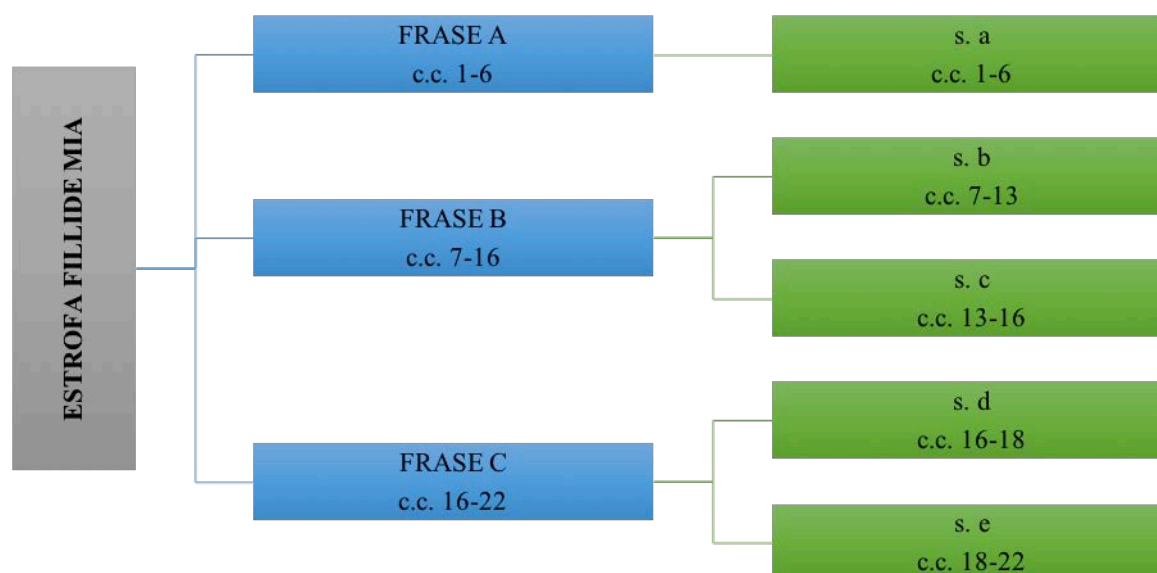
Los días se desvanecen, las horas huyen como el viento:

¡Arder de amor!

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Por lo que se refiere al análisis del texto poético y la forma, es un aria o *canzonetta* de nueve estrofas. Cada estrofa consta de tres líneas en dodecasílabos, endecasílabos, pentasílabos respectivamente, con el siguiente esquema de rima y métrica: a12 b11 b5.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO



Cuadro 5.22. Forma *Filide mia*. Elaboración propia

En relación con el análisis morfológico y fraseológico, es un aria estrófica en la que el

material musical no sufre ninguna modificación en la repetición de cada estrofa, que está compuesta por tres frases: A, B y C. La frase A tiene sentido completo y finaliza con cadencia auténtica perfecta sobre el primer grado I. La frase B se divide en dos semifrases, b que finaliza en el V grado del centro tonal principal, y la semifrase c que finaliza con cadencia autentica perfecta sobre el grado I. La frase C se compone también de dos semifrases. La semifrase d, que finaliza en I grado, y la semifrase e, que finaliza también con cadencia auténtica perfecta sobre el primer grado mediante la progresión IV6-VSUS4-V-I.

ANÁLISIS ARMÓNICO

En lo referente al análisis armónico, las características fundamentales serían las siguientes:
El centro tonal principal de esta aria es G mayor. No presenta tonicalizaciones y tampoco énfasis mediante subdominantes y dominantes secundarias, en los c. 10-12 hay una relación importante vi-ii (ii6-v-i pensándolo desde la que, aunque no aparezca la sensible el proceso cadencial es notorio). Sí se presentan algunas secuencias modales en modo mixolidio con 7 becuadro (el VII grado natural) que al final se rompen con la dominante de G mayor (Re mayor) y resuelven a tónica. Las progresiones armónicas recurrentes son:
Secuencias modales (mixolidio): I-v-vi-IV-I6----- I vi-v-I6/4-vi-vi-ii-ii-I.
Secuencias tonales (G mayor): vi-IV-VSUS4-V-I-----I6-IV-I6-VSUS4-V-I.
Acordes usados: I-ii-IV-v-V-vi-VIIb.

ANÁLISIS MELÓDICO

En relación con el análisis melódico, las características de la pieza son las siguientes:
La melodía analizada contra armonía se construye predominantemente sobre notas cordales y gran número de aproximaciones diatónicas, puesto que es una melodía bastante ornamentada, menos recitada. También se encuentran algunas pocas tensiones 4 y b7.
Dentro de los recursos de construcción melódica se encuentran bordaduras superiores e inferiores, cambiatas y notas escapadas, así como movimientos escolásticos de forma ascendente y descendente.
✓ *Recursos escolásticos:*
La frase A se construye sobre la escala de Sol mayor.
En la frase B, la semifrase b se construye sobre una escala de sol mixolidio con la aparición del séptimo grado rebajado (fa), y la semifrase c se construye sobre la escala de Sol mayor.
Finalmente, la frase c se construye también sobre la escala de sol mixolidio con el fa rebajado (natural).
✓ *Motivos melódicos recurrentes:*



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

ESTROFA I

FRASE A

*Fillide mia, se di beltà sei vaga,
D'ogn'altra cura omai disgombr'il core,
Ardi d'amore!*

FRASE B

Ardi d'amore! (Ardi d'amore!)

Oh, mi Fillis, aunque seais de belleza vaga,
que vuestro corazón no busque otra respuesta:
¡arder con amor!

ESTROFA II

FRASE A

*Ardi d'amore nell'amorose fiamme;
Risplende di beltà l'altro tesoro
Qual gemma in oro.*

FRASE B

Qual gemma in oro. (Qual gemma in oro.)
¡Arder con amor de llamas apasionadas!
Resplandeceréis con la belleza de un tesoro,
cual gema de oro.

ESTROFA III

FRASE A

*Ardi d'amore; Amor, pittore accorto,
Sa far le guancie di color d'aurora
E'l crine indora.*

FRASE B

E'l crine indora. (E'l crine indora.)

¡Arder de amor!; Amor, pintor sabio
que supo cómo dorar vuestro pelo
y teñir vuestras mejillas del color de la aurora.

ESTROFA IV

FRASE A

*Ma tu, d'amore ogni favilla spenta,
Al campo, al gregge sol pensi ed affanni
Nel fior degli anni.*

FRASE B

Nel fior degli anni. (Nel fior degli anni.)
Pero en cambio, con cada chispa de amor gastada,
sólo pensáis en vuestros rebaños con su pradera,
en medio de las flores de los años.

ESTROFA V

FRASE A

*Nel fior degli anni, alle canute cure
Rivolto i bei desir, negletto e incolto;
Lassi il bel volto.*

FRASE B

Lassi il bel volto. (Lassi il bel volto.)
En medio de las flores de los años, con sienes de plata,
regresáis a los bellos deseos, descuidada e ignorante;
Dejasteis vuestro bello rostro...

ESTROFA VI

FRASE A

*Torna, deh, torna alle dolcezze prime;
Non ti sovien, cor mio, de' lieti giorni?
Perche non torni?*

FRASE B

Perche non torni? (Perche non torni?)
Volver a esos primeros dulces tiempos, oh amor mío,
¿no recordáis esos días felices?

¿Por qué no volvéis a ellos?

ESTROFA VII

FRASE A

*Credi, cor mio, per troppo senno è folle,
Chi pensando à diman passa dolente
Il dì presente.*

FRASE B

Il dì presente. (Il dì presente.)
Sabed, mi amor,
que demasiada sabiduría es locura:
El que piensa en el mañana pasa hoy en duelo.

ESTROFA VIII

FRASE A

*Ogni pensiero, ogni disegno atterra,
Sovra'l goduto ben sol non può morte,
O fato, o sorte.*

FRASE B

O fato, o sorte. (O fato, o sorte.)
Cada pensamiento, cada plan
se convierte en nada;
Sólo la súplica nunca muere.

ESTROFA IX

FRASE A

*Filli, che pensi, ahi, come strale o vento
Si dileguano i giorni e fuggon l'ore:
Ardi d'amore.*

FRASE B

Ardi d'amore. (Ardi d'amore.)
Fillis, imaginaros!
Los días se desvanecen, las horas huyen como el viento:
¡Arder de amor!

Caccini deja la estructura de las estrofas de la misma forma y solo repite la última línea de

cada una de ellas. En este caso los versos no resaltan las emociones al final de cada estrofa, sino que se podrían considerar “ecos” o repeticiones de la idea para embellecer el aspecto musical de la obra. Ejemplos:

Estrofa I

Oh, mi Fillis, aunque seais de belleza vaga,
que vuestro corazón no busque otra respuesta:
¡arder con amor!

Aquí se repite la línea “arder con amor”

En la estrofa V

“En medio de las flores de los años, con sienes de plata,
regresáis a los bellos deseos, descuidada e ignorante;
Dejasteis vuestro bello rostro...”

Repite la línea “Dejasteis vuestro bello rostro”

Con estos dos ejemplos extraídos de las nueve estrofas se muestra que las repeticiones del texto dejan la idea del verso anterior, pero no están resaltando las emociones del poeta de la misma forma que en el aria 4 o 3 resaltan, sin embargo, la brevedad de la juventud.

Tabla 5.18. Análisis *Filide mia*. Elaboración propia

5.3.3.6. UDITE, UDITE, AMANTI ⁴¹¹ - Poema de Ottavio Rinuccini (1562-1621)

*Udite, udite, amanti,
Udite, o fere erranti, o cielo, o stelle,
o luna, o sole,
Donn' e donzelle,
Le mie parole!
E sa ragion mi doglio
Piangete al mio cordoglio!
La bella donna mia,
Già si cortese e pia,
Non so perché,
So benone mai
Non volge a me
Quei dolci rai;
Et io pur vivo e spiro;
Sentite che martiro!*

*Care, amorse stelle,
Voi pur cortesi e belle,
Con dolci sguardi
Tenest'in vita
Da mille dardi
L'alma ferita,
Et or più non vi miro;
Sentite che martiro!*

*Ohimè che tristo e solo,
Sol io sento 'l mio duolo;
L'alma lo sente, Sentelo 'l core,
E lo consente
Ingiusto amore;*

⁴¹¹ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/g-1sOufjeNA> Consultado el 9 de enero de 2018.

*Amor se 'l vede e tace,
Et ha pur arco e face.*

TRADUCCIÓN

Oíd, amantes,
oíd, oh bestias salvajes,
oh cielos, oh estrellas,
oh luna, oh sol,
damas y doncellas,
escuchad mis palabras
y si mi queja es justa
llorad por mi aflicción.

Mi bella dama,
una vez tan amable y pía,
No sé el porqué,
más ya no me mira
con su dulzura;
Y sin embargo
yo vivo y respiro,
sintiendo este martirio!

Amorosas estrellas,
vosotras cortesas y bellas,
que con vuestra dulce visión
mantuvisteis vivo
un espíritu herido
por mil dardos de amor.
Ahora que no os puedo contemplar,
¡escuchar mi tormento!

¡Ay, triste y solitario,
sólo yo, siento mi dolor;
el alma lo sufre,

lo siente el corazón!

El Amor lo consiente

e injusto lo tolera;

El amor lo ve y silenciosamente calla,

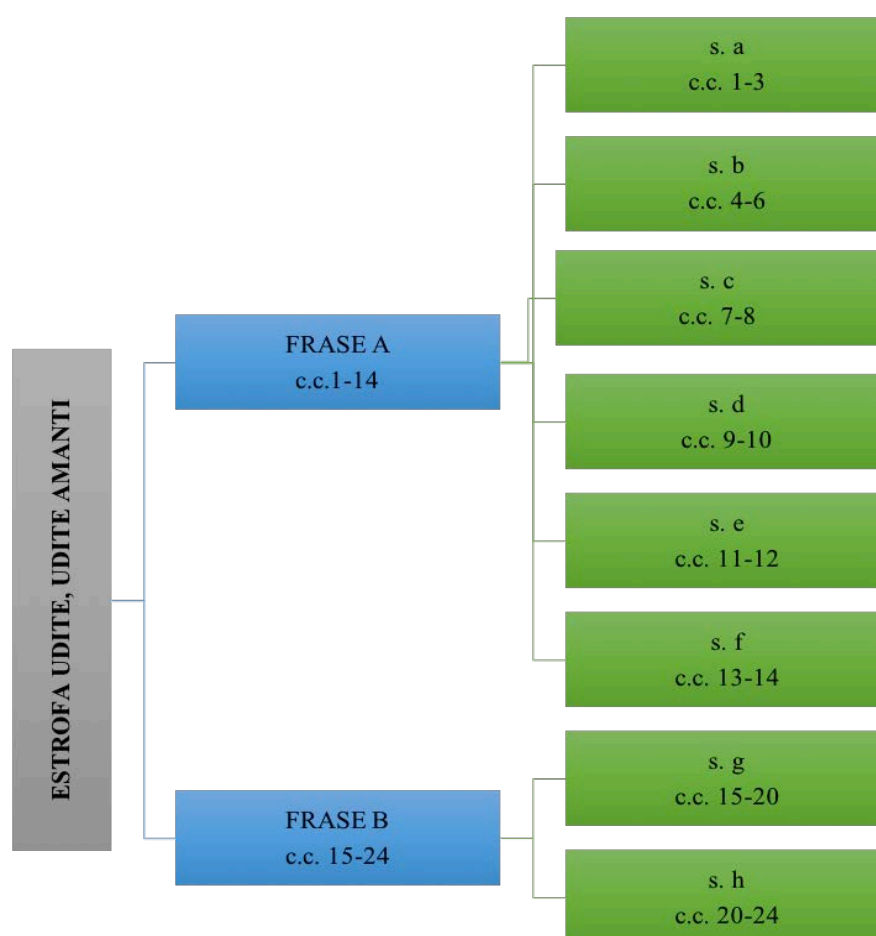
aunque tiene arco y semblante.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Canzonetta de cuatro estrofas con ocho líneas en versos heptasílabos y pentasílabos en cada estrofa y esquema de rima y metro a7 a7 b5 c5 b5 c5 d7 d7.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

El aria tiene forma estrófica. En términos musicales cada estrofa se puede dividir en dos frases (A y B). La frase A tiene seis semifrases cortas. Las semifrases a y b finalizan en el vi grado del centro tonal principal (el cual es dominante del relativo menor al que posteriormente hará una tonalización c.13-14. Es interesante hacer notar estas especies de predicciones en las cuales el compositor prepara el oído del oyente para que, cuando la tonalización llegue, no le pille de



sorpresa. En otros momentos (madrigales) el compositor querrá mayor brusquedad y no realizará ese tipo de preparaciones en cuanto a relaciones armónicas). La semifrase c finaliza en el IV

grado, la semifrase d finaliza en el I grado, la semifrase e finaliza en el V grado y la semifrase f finaliza en A menor mediante una tonicalización típica de Vsus4-V-i.

Cuadro 5.23. Forma *Udite, udite amanti*. Elaboración propia

La frase B contiene dos semifrases: la semifrase g, que finaliza en el I grado, y la semifrase h, que finaliza también el primer grado mediante una cadencia auténtica perfecta.

Hay que tener en cuenta que esta división de la estrofa en dos frases está justificada por el cambio de color al finalizar la frase A, puesto que el centro tonal se mueve hacia A mayor/ menor, y además se inicia una nueva frase en el texto; mas no porque se muestren cadencias conclusivas con posición melódica (de octava) sobre el primer grado que puntúen dichas frases.

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal es G mayor. Sin embargo, presenta una tonicalización a A mayor/ menor en el compás 13 de la estrofa, que a su vez ayuda a puntuar las frases A y B.

Antes de tonicalizar se hace un énfasis con una dominante secundaria sobre D mayor (A-D) que a su vez se convierte en la subdominante para luego hacer la típica progresión usada por Caccini, Vsus4 V i. En los siguientes tres compases la obra se mueve dentro del modo menor usando acordes de VIIb y IIIb; más adelante la tónica se vuelve mayor, sin ninguna preparación cadencial, el cambio de modo tampoco necesita de un proceso cadencial en el sistema tonal, y a continuación se realiza el movimiento armónico ii con función de subdominante, vii° con función de dominante para reposar en la tónica menor (A menor).

Finalmente, en los últimos 5 compases de la estrofa se retorna al centro tonal principal (G mayor) mediante el movimiento vii° (F#°)-I hasta la cadencia final con movimiento armónico ii-V-I.

Es importante resaltar la ausencia de una cadencia ampliada tan usada por Caccini. Aquí solo se limita a realizar un movimiento simple y breve de subdominante (ii), dominante (V) tónica (I), sin ninguna ornamentación melódica o armónica adicional. Probablemente por la breve longitud del madrigal. Las cadencias generalmente mantienen las proporciones de la longitud de una obra, excepto en Beethoven.

El ritmo armónico combina movimientos de negra- blanca o invertido, blanca- negra.

Acordes usados: I, i, ii, iii, IIIb, IV, V, vi, vii°, VIIb.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía se construye exclusivamente sobre notas cordales 3 y 5 a excepción de unas cuantas tensiones 4 que resuelven en la nota inmediatamente anterior.

Solamente en los compases 22 y 23 se presentan pasos diatónicos y cromáticos con una tensión

b7.

Dentro de los recursos de construcción melódica se encuentran sobre todo apoyaturas y saltos de 3 o 5 para el cambio en la posición melódica.

✓ *Recursos escolásticos:*

Las semifrases a), b), c), d) y e) se construyen sobre una escala de Sol mayor. Contiene una alteración accidental en el compás 7 por Fa natural; sin embargo, no se considera escala modal de Sol mixolidio porque esta nota característica no aparece en más ocasiones.

Las semifrases f) y g) están construidas sobre una escala de La mayor/menor donde algunas veces aparece el Do natural y en otras el Do #. Adicionalmente aparece el Sol# en la semifrase f) como sensible de la escala.

La semifrase h) está construida sobre una escala de Sol mayor sin alteraciones accidentales hasta el final de la obra.

✓ *Motivos melódicos.*

La resolución Re-do si-si aparece en dos ocasiones.



Y el motivo si-si aparece una tercera vez



CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

En esta aria Caccini deja las estrofas del texto de la misma forma sin hacer repeticiones a excepción de los finales de frase, en los que repite la última línea para la cadencia del final de estrofa.

El material musical de cada estrofa que se repite se corresponde con el sentir atormentado de un hombre que ha perdido a su mujer, que dice al mundo entero cómo sufre y se atormenta, porque siente que debe comunicar algo que ha estado sufriendo en silencio.

Se corresponde en la medida en que todas las palabras están escritas sobre una melodía estática o

recitada y que solo al final desciende por grados conjuntos como un lamento, haciendo énfasis en las frases que hablan del tormento amoroso.

- ✓ llorad por mi aflicción.
- ✓ sintiendo este martirio!
- ✓ ¡escuchar mi tormento!

Tabla 5.19. Análisis *Udite, udite amanti*. Elaboración propia

**5.3.3.7. OCCH'IMMORTALI⁴¹² - Poema de Ottavio Rinuccini
(1562-1621)**

*Occh'immortali,
D'amor gloria e splendore,
Armatevi di fiamm'e d'aurei strali:
Ecco'l mio core!*

*Ecco'l mio core,
Che scorre il campo ardito,
All'armi, occhi guerrieri; all'armi, amore,
Su, ch'io v'invito.*

*Su, ch'io v'invito;
Suonan sospiri ardenti,
Spem'il cor guida e l'ha pietà fornito
D'armi possenti.*

*D'armi possenti
Armato; o vuol morire,
O scacciar vuol da voi, stelle lucenti,
Gli sdegni e l'ire.*

*Gli sdegni e l'ire
Omai prendino esiglio
Più non poss'io, nè più gli vò soffrire
In quel bel ciglio.*

*In quel bel ciglio
Faccia pietà ritorno,
O ch'a stancarvi combattendo piglio
La nott'e'l giorno.*

⁴¹² Propuesta para su audición: <https://youtu.be/5QP4dU0jy8Q> Consultado el 9 de enero de 2018.

La nott'e'l giorno

Sempr'udirete pianti,

Sempre di foco e fiamma avrete intorno

Sospiri erranti.

TRADUCCIÓN

Ojos inmortales,
gloria y esplendor del amor,
armados con llamas y flechas doradas:
aquí está mi corazón!

Aquí tenéis mi corazón:
ardiendo por la lucha.
¡A las armas, ojos guerreros, a las armas, amor!
Vamos, os desafío.

¡Venid, os desafío!
suenan los suspiros ardientes;
La esperanza guía mi corazón,
y la piedad le da brazos potentes.

Los brazos con los cuales estoy armado,
listo para morir,
o desterrar,
tanto al desdén como a la ira.

En el desprecio y la cólera
tome retorno la piedad,
O el buscar sin descanso la lucha
Contra quien no permite que me refugie en esos bellos ojos.

Esos bellos ojos
traerán de nuevo

la compasión o la lucha
de noche y de día.

En la noche y el día
escucharéis mi llanto
y mis suspiros errantes
de fuego y llamas.

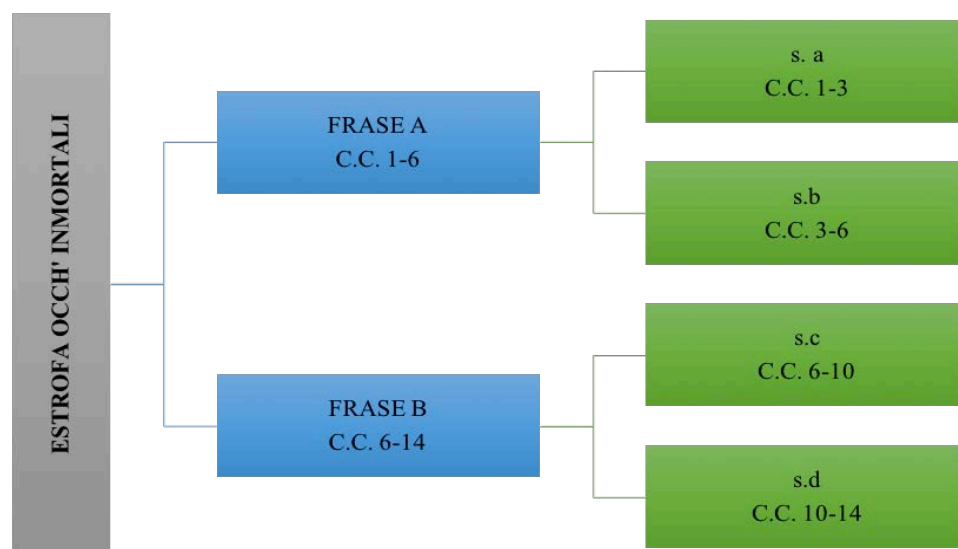
ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De siete estrofas, cada una de cuatro líneas en versos pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos, con el esquema de rima y metro a5 b7 a11 y b5. La última línea de cada estrofa se repite en la primera línea de la siguiente.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

- ESTROFA OCCH' INMORTALI**

Esta aria es estrófica por lo que cada estrofa repite el mismo material musical. La estrofa a su vez se divide en dos frases binarias A y B.



Cuadro 5.24. Forma *Occhi'inmortali*. Elaboración propia

La frase A contiene dos semifrases: a), que finaliza en la dominante, y b), que finaliza en cadencia auténtica perfecta sobre el centro tonal principal (G mayor). La frase B contiene también dos semifrases: la semifrase c), que finaliza en Am mediante una breve tonalización, y la semifrase d), que finaliza en G mayor por cadencia autentica perfecta. Como se puede apreciar, la estructura de la estrofa es bastante simétrica. Cada frase se divide en dos semifrases que a su vez cumplen la función de antecedente-consecuente respectivamente. El texto permite una simetría musical poco frecuente en las construcciones de Caccini.

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal de esta aria es G mayor. También presenta una breve tonalización a A mayor/menor en los compases 9 al 11. Esta tonalización es alcanzada mediante la progresión Vsus4-V-V7-i, que en el siguiente acorde se mayoriza I (A mayor).

Más adelante se realiza un énfasis al V grado del centro tonal principal de la forma VSUS4/V-V/V-V, para posteriormente retornar a G mayor con la progresión armónica V-I6-VSus4- V-I.

No aparece el uso de acordes disminuidos y tampoco préstamos modales del modo menor, presentes en otras arias y madrigales analizados.

Acordes usados: I-ii-iv-V-vi.

El ritmo armónico es usualmente de blanca y negra. Aparecen entonces 2 o 3 acordes por compás.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía está elaborada en su gran mayoría con notas cordales. No aparecen aproximaciones diatónicas o cromáticas. Solo se observa una tensión b7 en el compás 7 que resuelve inmediatamente a al 3 grado melódico del siguiente acorde. Sin embargo, a pesar de la construcción sobre notas cordales, el movimiento armónico permite algunos grados conjuntos y saltos pequeños de 3ª.

En cuanto a los recursos usados para la construcción melódica, solo aparecen movimientos en escala ascendente y descendente.

✓ *Recursos escolásticos*

La melodía está construida sobre la escala de Sol mayor con una alteración accidental (Do#) en el compás 10, que se corresponde con la breve tonalización

<p>a La mayor/menor.</p> <p>✓ <i>Motivos melódicos recurrentes</i></p> <p>Al ser tan corta la estrofa no se reconocen motivos melódicos recurrentes.</p>
<p>CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL</p> <p>Aquí el compositor deja los versos con la misma estructura haciendo una repetición solo de la última línea, pero esto sigue la lógica del autor del texto, puesto que él mismo incluye estas repeticiones al inicio del siguiente verso.</p> <p>El discurso musical, especialmente el fraseológico, brinda coherencia a las líneas del verso:</p> <p>Frase A</p> <p>Semifrase a</p> <p><i>Occh'immortali,</i> Ojos inmortales,</p> <p>Semifrase b</p> <p><i>D'amor gloria e splendore,</i> gloria y esplendor de amor,</p> <p>Frase B</p> <p>Semifrase c</p> <p><i>Armatevi di fiamm'e d'aurei strali:</i> armados con llamas y flechas doradas:</p> <p>Semifrase d</p> <p><i>Ecco'l mio core!</i> aquí está mi corazón!</p> <p>Además la música muestra un carácter solemne y marcado que se corresponde con la actitud de quien libra una batalla de amor, de quien está dispuesto a darlo todo por su amada, que es la idea central del poema.</p>

Tabla 5.20. Análisis *Occhi'immortali*. Elaboración propia

5.3.3.8. ODI, EUTERPE⁴¹³ – Poema de Ansaldo Cebà

*Odi, Euterpe, il dolce canto
Ch'a lo stil Amor m'impetra
Et accorda al dolce canto
L'aureo suon della mia cetra,
Ch'a dir quel ch'ei mi ragiona
Troppo dolce amor mi sprona.*

*Di notturno e casto velo
La mia Lidia il sen copria;
Ma la luna in mezzo il cielo
Dolcemente il sen m'apria,
Ch'a mirar sì bel tesoro
Lampeggiò di fiamme d'oro.*

*E vedea soave e pura
La sua neve il petto aprire;
E sentia di dolce cura
Nel mio petto il cor languire;
E salir veloce, e leve
Il mio cor tra neve e neve.*

*Io mirava e tu ferivi,
Lidia mia, soavemente;
Io spronava e tu rapivi
Nel tuo sen la vista ardente;
Io movea poche faville,
Tu le fiamme à mille à mille.*

Nè si vivo, o vago aspetto,

⁴¹³ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/G9L-OzKIKKw> y <https://youtu.be/oQUPZ5XriUk> Consultado el 9 de enero de 2018.

*Portò mai fu l'orizzonte,
Nè pur quando il suo diletto
Rimirò fu'l Cario monte,
Ch'a mirar cose sì belle
Tanti rai fur tante stelle.*

*E da quei soavi albori
Sfavillava un foco;
E le grazie con gli amori
Avean quivi un dolce loco;
E, se quivi il cor giungea,
Su la neve il cor m'ardea.*

*E se come il seno aprendo
Tante fiamme tu movei,
Sfavillar potean vedendo
Tanti lumi gli occhi miei,
Nel tuo sen potea mirare
Maraviglie assai più care.*

*Anzi, i lumi e i lampi suoi,
Men possenti e meno ardenti,
Lidia, il Sol degli occhi tuoi
Fea più chiari e più lucenti,
E scopriva il tuo bel seno
Pur il lume tuo sereno.*

*Ma sì dolce ardeva il core,
Ch'ogni fiamma ed ogni dardo
In quel caro sen d'amore
Rinfrescava ogni ora un guardo,
E già m'era il cor ferito
A le piaghe un dolce invito.*

*Ma languia la vista inferna
A l'aprir di tanti obbietti,
Ne potea giammai star ferma
A cercar tanti diletti,
E moriro i rai meschini
Tra duoi pomi alabastrini.*

TRADUCCIÓN

Escucha, Euterpe, la dulce canción
que el Amor ha puesto en mi boca,
y otorga a esa dulce melodía
el sonido de oro de mi lira,
expresando el pensamiento
que Amor demasiado dulce me incita

Con el velo casto de la noche,
Mi Lidia cubrió su pecho;
pero la luna en medio del cielo
lo descubrió para mí,
y admiré un precioso tesoro
iluminado con llamas de oro.

Vi las nieves blancas
de su pecho desucubierto,
y escuché el cuidado suave
de mi corazón languidecido
quien saltó en raudo ascenso
a reposar entre sus dos montañas.

Yo miraba, y vos me heristeis
O Lidia mía, tan dulcemente.
Yo rogaba, y vos robasteis
la vista ardiente de vuestro pecho

Fui yo una pequeña chispa,
vos la llama de mil llamas.

Más lejos estaba el horizonte,
oh mi belleza amada!

Debía coronar el monte Cario
y conseguir luces de estrellas
para contemplar tales maravillas.

Y en bosques suaves
quemé un fuego dulce;

Las gracias moraban
allí con el amor.

Si mi corazón llegara a ellas,
ardería en esa nieve.

Y al descubrir vuestro pecho
ofrecía tales llamas,
que mis ojos saltaron hacia la luz;
Sin embargo, hay maravillas más caras
en vuestra bealtad infinita
que ser elogiado por vuestro pecho.

De hecho, los rayos
y las luces del sol
son menos brillantes,
Oh Lidia, que vuestros ojos.
Y serán todavía más deslumbrantes
si me abríis vuestro corazón.

Pero finalmente mi vista estaba cegada
con el descubrimiento de tales bellezas;
no podría ya jamás cerrarse

a buscar tanto placer,
Y murió en esas llamas,
entre dos manzanas de alabastro.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

Cada estrofa de esta aria o *canzonetta* tiene seis versos octosílabos, con el siguiente esquema de rima: a b a b c c.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

De forma estrófica. Cada estrofa contiene 4 frases binarias, con la característica particular de que las primeras dos frases son exactamente iguales en lo musical aunque el texto no sea el mismo. Por eso en el esquema han sido denominadas A y A'. Más adelante aparece la frase B, también binaria pero con distinto material musical, y finalmente la frase C, que también resulta particular en la medida en que recapitula la última línea del texto a modo de coda.

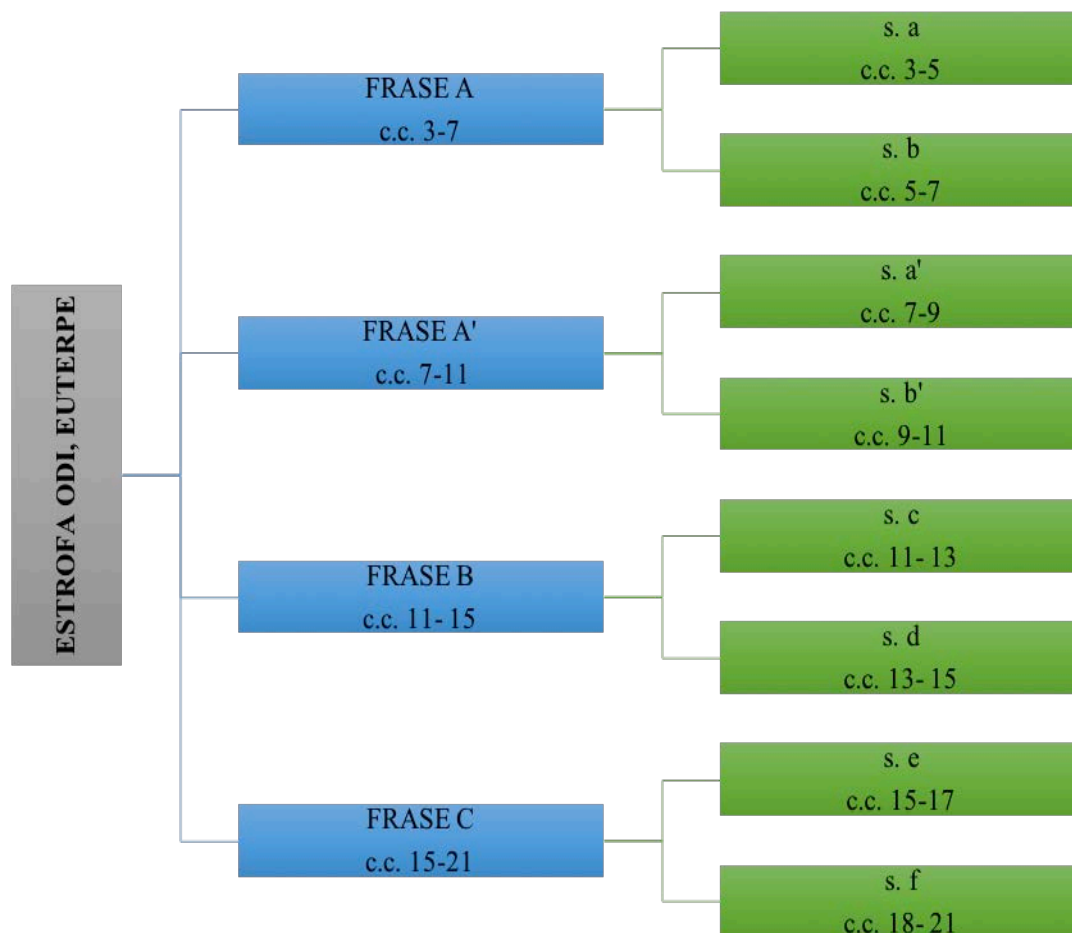
Es importante mencionar que los primeros compases son una apertura, con la primera palabra del texto, que parece cumplir más una función introductoria que pertenecer a la estructura fraseológica del aria, teniendo en cuenta que la palabra se repite en la primera frase.

Las frases A y A', como se mencionó anteriormente, constan de dos semifrases: a), que finaliza en el VII, y la semifrase b), que finaliza en el primer grado mediante cadencia auténtica perfecta, lo que la hace claramente conclusiva.

La frase B contiene también dos semifrases: c), que finaliza en el primer grado pero **con** posición melódica de 5, y la semifrase d), que finaliza nuevamente en el primer grado por cadencia auténtica perfecta.

La frase C, a modo de coda no por el material musical sino por la repetición que realiza de la última palabra del verso, contiene también dos semifrases: e), que finaliza nuevamente en el VIIb, y la semifrase f), que concluye por cadencia auténtica perfecta sobre el primer grado del centro tonal principal.

Nuevamente se ve en esta aria una simetría musical y tonal. Cuatro frases binarias con semifrases que cumplen función de antecedente y consecuente. Claramente diferenciadas con las cadencias auténticas en el centro tonal principal del aria; sin embargo, esta vez no parece ser algo dado por el texto sino por una organización creada por el compositor en la medida en que se repiten fragmentos del texto.

Cuadro 5.25. Forma *Odi Euterpe*. Elaboración propia

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal es G mayor. No presenta tonalizaciones a otros centros tonales, pero sí un énfasis al IV grado (Do mayor) mediante el movimiento armónico VSUS4/IV V/IV IV, que retorna al primer grado del centro tonal principal y más adelante reafirma el centro tonal principal por medio de una cadencia auténtica perfecta (IV-VSUS4-V-I).

Adicionalmente aparece el acorde F (construido sobre fa o construido sobre el séptimo grado de la escala natural de sol menor) como préstamo modal de G menor, pero no se puede tratar como una aparición modal (G mixolidio) puesto que las cadencias tonales se muestran bastante claras.

La armonía en general presenta tres cadencias concretas: La típica cadencia auténtica perfecta IV-V-I, pero también la cadencia auténtica sustituyendo la subdominante por el

segundo grado, es decir ii-V-I. Y en algunas partes también aparece la cadencia plagal IV-I. Algunos ejemplos de esto aparecen en los compases 6, compás 7 y 13, pero quizás no deberíamos hablar de cadencia si no hay reposo total. Podríamos hablar mejor de relación armónica.

✓ *Acordes usados:* I, ii, IV, V, vi, VIIb.

ANÁLISIS MELÓDICO

La melodía analizada contra armonía se construye sobre notas cordales sobre todo.

Aparecen secciones en las que se repite la misma nota de modo recitado; sin embargo, se da un dibujo melódico más elaborado que en otras arias. Aparecen aproximaciones diatónicas, unas pocas cromáticas y tensiones 2ª en dos oportunidades.

Dentro de los recursos de construcción melódica se encuentran bordaduras inferiores, movimientos en escala ascendente y descendente y una apoyatura en el compás 18 (4,6,12,14,16 y 18). Anticipación en c. 9, sexta parte.

- ✓ *Recursos escolásticos:* La melodía está construida sobre la escala de G mayor sin ninguna alteración accidental en concordancia con el tratamiento armónico.
- ✓ *Motivos melódicos recurrentes:* Como se mencionó en el análisis fraseológico, las dos primeras frases se repiten exactamente igual, lo que hace la hace una línea melódica recurrente y particular a lo largo del aria.



Finalmente cabe comentar en este apartado que la ornamentación más simple estaría fuera de lugar en las arias de tipo *canzonetta*. Su naturaleza bailable es especialmente clara en arias como *Odi, Euterpe* cuyo atractivo radica menos en su melodía que en su sensual hemiola⁴¹⁴, que produce un “estrés” constantemente cambiante entre triple y doble. Escuchar la Oda a *Euterpe* sin bailar o mover los pies es muy difícil.

⁴¹⁴ <http://mcgautreau.com/reference/glossary.php#hemiola>. Consultado el 2 de marzo de 2017.

Hay que destacar que originariamente fue escrito *alla breve*, pero cuando se vuelve a marcar en el tiempo de doble, la hemiolia se vuelve evidente⁴¹⁵.

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

Esta *canzonetta* compuesta por Caccini relata la historia de un encuentro entre un pastor y su amada Lydia. En el primer verso “odi, Euterpe”, se hace referencia a la musa de la música en la mitología griega. El personaje llama la atención de la musa, y pide que escuche esa hermosa melodía que el amor le incita. A lo largo de las estrofas se cuenta la historia de ese provocativo encuentro entre el pastor y su amada Lydia.

Caccini utiliza la misma estructura de versos que aparece en el texto. Sin embargo, repite la última línea. El carácter pastoril, ágil, juguetón y melódico se corresponde con la temática del texto.

Tabla 5.21. Análisis *Odi Euterpe*. Elaboración propia

⁴¹⁵ http://mcgautreau.com/notes/early/new_music/euterpe.php. Consultado el 8 de abril de 2017.

5.3.3.9. BELLE ROSE PORPORINE ⁴¹⁶ - Gabriello Chiabrera (1552-1638)

Belle rose porporine

Che tra spine

Sull'aurora non aprite;

Ma, ministri degl'amori,

Bei tesori

Di bei denti custodite.

Dite, rose preziose,

Amorose;

Dit'ond'è, che s'io m'affiso

Nel bel guardo acceso ardente

Voi repente

Disciogliete un bel sorriso?

E ciò forse per aita

Di mia vita,

Che non regge alle vostr'ire?

O pur è perchè voi siete

Tutte liete,

Me mirando'n su'l morire?

Belle rose, ò feritate,

O pietate

Del si far la cagion sia

Io vo dir in nuovi modi

Vostri lodi;

Ma ridete tuttavia.

Se bel rio, bell'auretta

⁴¹⁶ Propuesta para su audición: https://youtu.be/hx_fvzHe4eA y <https://youtu.be/7SwkjarZSrQ> Consultado el 7 de enero de 2018.

Tra l'erbetta

Su'l mattin mormorando erra;

Se di fiori un praticello

Si fa bello;

Noi diciam: Ride la terra.

Quando avvien, ch'un zeffiretto

Per diletto

Muova'l piè sull'onde chiare,

Si che l'acqua in sull'arena

Scherzi appena;

Noi diciam, che ride il mare.

Se già mai tra fior vermigli,

Se tra gigli

Veste l'alba un'aureo velo,

E sù rote di zaffiro

Muove in giro;

Noi diciam, che ride il cielo.

Ben è ver, quand'è giocondo

Rid'il mondo,

Rid'il ciel quand'è gioioso;

Ben è ver; ma non san poi

Come voi

Far un riso grazioso.

TRADUCCIÓN

Las preciosas

mejillas rosadas,

que entre espinas

no se abren a la aurora

guardan los tesoros

que custodia su sonrisa.

Decidme, rosa preciosa,
amorosa:
¿por qué, cuando estoy atrapado
por vuestra mirada,
se pierde de repente
una bella sonrisa?

¿Es quizás por el aliento
de mi vida,
que no sostiene a vuestra ira?
¿O porque os agrada
verme al punto
de morir por vos?

Hermosa rosa,
o bien me herís
o me compadecéis;
Y todavía canto
vuestras bondades,
pero os reís de todas formas.

Si una suave brisa
mueve un riachuelo
mientras murmura
a través de la hierba,
si mece un prado con sus flores,
decimos que la tierra se está riendo.

Cuando la brisa suave
mueve las ondas
de las olas
y las aguas juegan en la arena,
decimos que el mar

se está riendo.

Si entre flores escarlata
y lirios,
viste el alba un áureo velo,
decimos también
que los cielos
se están riendo.

Es verdad que el mundo
se ríe cuando está feliz,
y el cielo cuando es gozoso.
Es cierto, pero no conocen
bien cómo lo hacéis vos
con vuestra sonrisa, plena de gracia.

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De ocho estrofas, cada una de seis líneas en versos octosílabos y tetrasílabos, con el esquema de rima y metro a8 a4 b8 c8 c4 b8. Con una cadencia rítmica-fónica casi minimalista, sus rimas y sus ritmos inconfundibles impresionan dotándola de musicalidad, luz y geometría. Un estilo cantáble aparentemente fácil, pero que refleja una gran habilidad técnica.⁴¹⁷

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

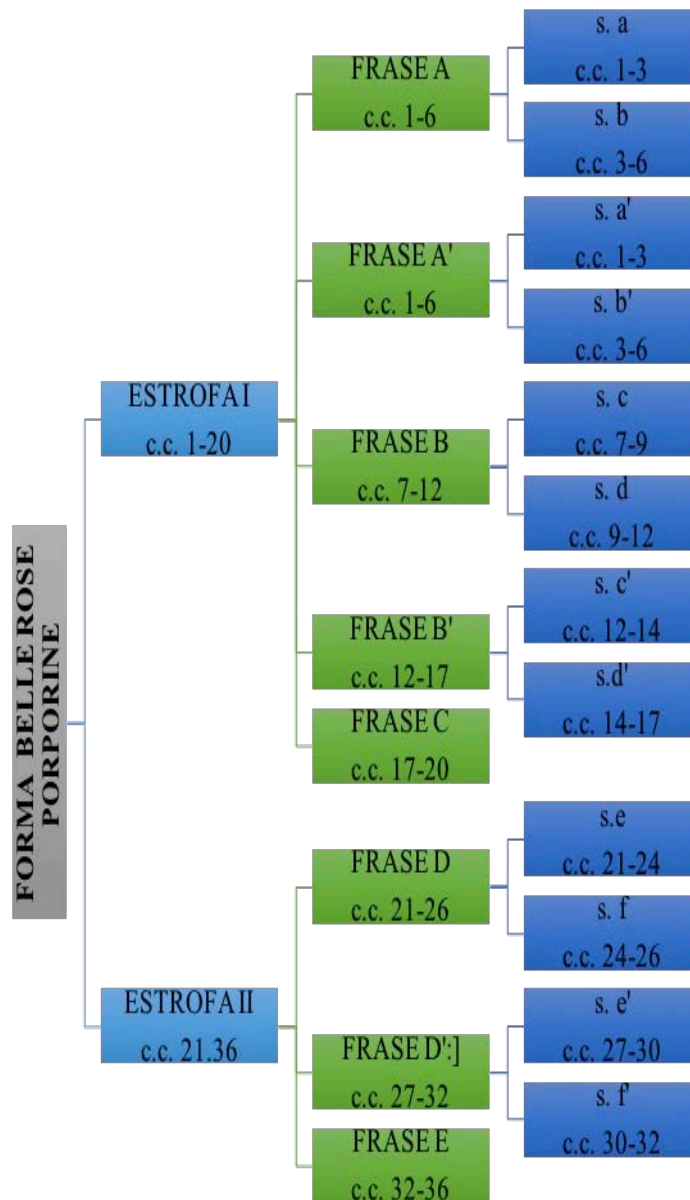
En lo referente a la forma se presentan dos materiales musicales. La estrofa 1, que se divide en 5 frases: 4 frases binarias (antecedente- consecuente) + 1, las frases A y A' en las que se repiten las primeras tres líneas del texto y las frases B y B' en las que se repiten las siguientes tres líneas del texto. Aparece al final de esta estrofa una última frase con sentido completo que resulta ser una repetición de la última línea del texto (frase C).

La segunda estrofa se divide en 4 frases. Las primeras tres frases son el mismo material musical divididas en dos semifrases cada una y una última. La primera frase D expone las

⁴¹⁷ http://www.treccani.it/magazine/strumenti/una_poesia_al_giorno/03_25_Chiabrera_Gabriello.html

Consultado el 2 de abril de 2017.

tres primeras líneas del texto y las otras dos frases, D' y D', repiten las últimas tres líneas del texto. En la frase E ocurre lo mismo que en la primera estrofa: se repite la última línea del texto.



Cuadro 5.26. Forma *Odi Euterpe*. Elaboración propia

De aquí en adelante este material musical tomara dos estrofas para realizar las repeticiones hasta el final del texto, (3 y 4) (5 y 6) (7 y 8).

Es importante resaltar que los consecuentes de las frases B, B', D Y D' suelen presentar un material bastante similar, lo que brinda unidad a la obra.

ANÁLISIS ARMÓNICO

El centro tonal principal de esta aria es G mayor. No presenta tonalizaciones a otros centros tonales.

Sin embargo, sí se observa un movimiento armónico con subdominante y dominante secundarias que hace énfasis sobre el IV grado del centro tonal principal (Do mayor) en el compás 22 y en el compás 28 (podría ser una tonicalización desde otro punto de vista), que forman parte de la frase D y D'.

La progresión armónica que hace énfasis en el IV grado es Vsus4/IV- V/IV –IV, y se mueve inmediatamente por cadencia plagal al primer grado G mayor, para reafirmar este centro mediante una cadencia ii-vii°-I.

Aparecen también algunos préstamos modales del modo menor, como el v menor usado como subdominante en progresiones tales como:

- I-IV6-v-I
- I-v-vi-v-IV- que no resulta del todo modal por cuanto se dirige hacia una cadencia auténtica perfecta de la forma I-VSUS4-V-I.
- I-VIIb-IV-v-IV-ii-v-I

Otra característica de la armonía de esta aria es la sustitución de la subdominante por el segundo menor y la sustitución de la dominante por el vii° en la cadencia:

ii-vii°-I. y ii-Vsus4-V-I.

ANÁLISIS MELÓDICO

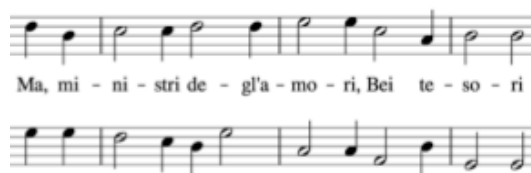
La melodía analizada contra armonía se construye sobre notas cordales, aproximaciones diatónicas y cromáticas, y tensiones 7b (de 7ªm). Es una melodía mucho menos estática o recitada que los diseños melódicos presentados en otras arias compuestas por Caccini.

El dibujo melódico de la frase A es bastante equilibrado por cuanto tiene movimientos ascendentes y descendentes que se compensan. Y, como se puede observar en la imagen, evita las notas estáticas.



Se utilizan elementos de construcción melódica como bordaduras inferiores, movimientos en escala ascendente y descendente y apoyaturas además de notas de paso.

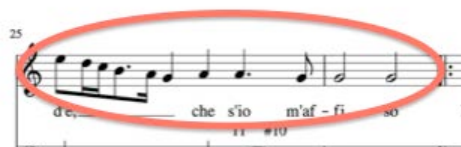
La frase B por su parte está construida más en notas cordales con cambios de posición melódica a través de saltos de tercera. Además posee una elaboración menos ornamentada



tanto en movimiento melódico como rítmico.

Sin embargo, como se mencionó en el análisis fraseológico, la semifrase d) se repite en las demás frases de la obra y esta se caracteriza por tener un movimiento descendente en grados conjuntos hasta llegar a Sol.

✓ **Motivo que brinda unidad:**



La frase D combina los dos tipos de construcción melódica usados en las frases A y B, puesto que utiliza bordaduras y movimientos por grado conjunto en un dibujo elaborado, pero también notas largas y construcción sobre notas cordales a las cuales se llega por salto de tercera y cuarta.



- ✓ *Recursos escolásticos:* La melodía está construida sobre la escala de Sol mayor natural sin alteraciones accidentales.

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

En este texto el autor, a partir de bellas metáforas relacionadas con el mundo natural, hace referencia a su amada, a su mirada, su risa y todas sus bondades y realiza un galanteo típico del siglo XVII

La estructura diferenciada de los versos en pareados de forma intercalada 1-3, 2-4, etc. es resuelta por Caccini en la composición elaborando dos materiales musicales, uno para cada tipo de verso, pero usando motivos melódicos repetidos en los dos materiales de los que se ha hablado anteriormente.

El contexto pastoril y picaresco igualmente se ve reflejado en el carácter de la obra a través de motivos rítmico- melódicos ligeros.

Tabla 5.22. Análisis *Odi Euterpe*. Elaboración propia

5.3.3.10. CHI MI CONFORT'AHIMÈ⁴¹⁸ – Gabriello Chiabrera (1552-1638)

*Chi mi confort'ahimè, chi più consolami,
Or che'l mio sol che s'è bei raggi adornano
Il desiato lume, ah! lasso, involami.*

*La bellissima aurora, onde s'aggiornano
Mie notti, innanzi tempo ecco abbandonami
Nè pensa che queste ore unqua non tornano.*

*Quinci s'è trista in cor voce risuonami,
Che tutti i miei pensier dolcezza obliano
E rio sospetto à r'ie querele spronami.*

*Diva, che gli occhi miei tanto desiano,
E che nuove vaghezze oggi in te sorgono,
Che dal mesto Titon si ti disviano?*

*Deh, se tue belle ciglia ora mi scorgono,
Mira che gl'occhi miei lacrime piovono,
E che mentre dal cor preghi ti porgono
Mie voci coi sospir l'aria commovono.*

TRADUCCIÓN

¿Quién puede confortarme,
qué me puede consolar,
ahora que mi brillante sol
si bien con bellos rayos adornado
su anhelada luz,
para mi desgracia ha desaparecido?

⁴¹⁸ Propuesta para su audición: <https://youtu.be/VAeb0ezvjEE> Consultado el 24 de septiembre de 2017.

El bello amanecer,
que iluminaba mis noches,
me ha abandonado,
y creo que las largas horas no pasarán...

Así, esa tristeza resuena en mi corazón
que mis pensamientos olviden su dulzura
y todo el placer...

Diosa, tan deseada por mis ojos,
Y que la nueva vaguedad hoy surja de vos,
que como el triste Titón os habéis equivocado
Si me miraras verías llorar mis ojos,
mi corazón rezar por vos,
mi voz desgarrando el aire al suspirar...

ANÁLISIS POÉTICO FORMAL

De cinco estrofas. Los versos son exclusivamente dodecasílabos. Las estrofas 1, 2, 3 y 4 tienen tres versos cada una y la estrofa 5 tiene cuatro.

El esquema de rima de las estrofas 1 y 3 es a b a, y se invierte en la estrofa 2 quedando como b a b. Esto sin embargo es alterado en la estrofa 4, que sigue el esquema b c b, mientras que el de la estrofa 5 es c c c c.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO O FRASEOLÓGICO

Para esta aria Caccini utiliza un esquema de estrofa con 4 frases musicales binarias (cada una dividida en dos semifrases) en el cual las primeras tres (a, b y c) corresponden a los tres versos y la última es una repetición del último verso en forma de cadencia final.

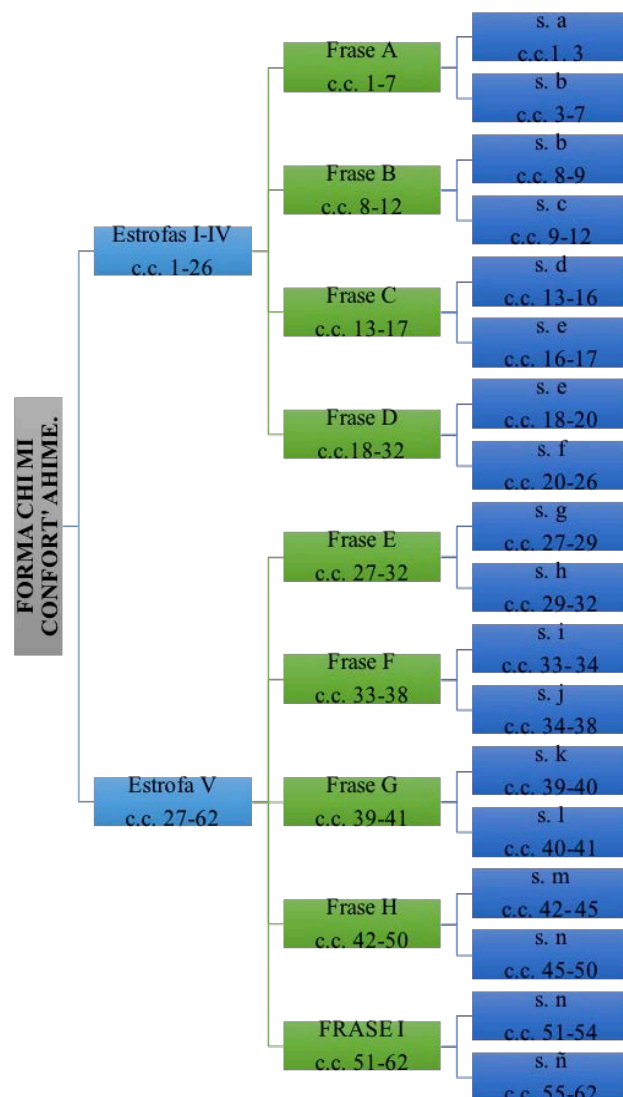
La frase A se mantiene en F mayor y en los últimos tres compases se produce una tonalización a C mayor que se mantiene durante la frase B puntuando con una cadencia IV-Vsus4-V-V7-I sobre C. La frase C retorna a F mayor y es puntuada de la forma IV-Vsus4-V-I y la frase D, como es usual, es puntuada con una cadencia alargada un compás en IV (el IV grado, compás 20), dos compases con movimiento V-Vsus4-V-V7-I.

Destacar en el compás 6-9 una pedal articulada de dominante. Son 4 compases y está casi al comienzo de la pieza. No es para nada usual.

Para la última estrofa, que contiene 4 versos, el compositor escribe otro material musical que se encuentra armónicamente emparentado con el primero, pero incluye más elaboración melódica. Además contiene el mismo número de frases (4).

Los dos primeros versos son expuestos en dos frases musicales binarias, como en el primer material. Sin embargo, los últimos dos versos van unidos en una sola frase musical, cada uno como semifrase. Finalmente, el último verso es repetido en la última frase musical con cadencia final.

La frase E, al igual que en el primer esquema de estrofa, reposa en C. Sin embargo no existe una tonalización o preparación. La frase F se puntúa sobre C mayor mediante la tonalización V-Vsus4-V7-I. La frase G inicia en C pero más adelante retorna a F y es puntuada por medio de una cadencia I6-Vsus4-V-I en F mayor de la misma forma que en el primer modelo de estrofa la última frase se puntúa mediante una cadencia alargada sobre F mayor.



Cuadro 5.27. Forma *Chi mi confort'ahime*. Elaboración propia**ANÁLISIS ARMÓNICO**

El centro tonal principal de esta aria es F mayor, aunque efectúa tonalizaciones a C mayor e incluye acordes de mixtura.

En el fragmento musical que corresponde a las estrofas 1, 2, 3 y 4 la armonía inicia en Fa mayor. En el compás 6 aparece la primera tonalización a C mayor, que es alcanzada mediante el movimiento iim7-V6-Isus4-I-I sus2 (c. 4-5: I-vi7-vii6-I), aunque no queda totalmente estable el centro tonal al que se llega.

En el compás 10- 11 realiza una cadencia auténtica perfecta IV-Vsus4-V-V7-I (c. 10-11-12: V-vi6-V4-3-I seguido por c. 13-14: IV-I6-V4-3-I) que termina de afianzar el centro tonal. También es importante destacar el acorde de mixtura V menor con función de subdominante dentro del centro tonal de C mayor.

Gm -F -Gsus4 -G- G7-C

v -IV -Vsus4 -V -V7- I

En el compás 13, el movimiento armónico retoma el centro tonal de F mayor mediante una cadencia IV-I6-vsus4-V-I y posteriormente en el compás 16 realiza una cadencia similar con el movimiento IV-Vsus4-I (es importante destacar que ese I está en segunda inversión).

En este modelo de estrofa aparece también un énfasis sobre el V grado con movimiento armónico iim7/V V/V (o más bien VII6/V si nos referimos a la tercera parte del c. 19 pero al tener la misma función no es tan dramático) en segunda inversión que se dirige al V y finalmente retorna al I6. (c.c. 19-20) En los compases 21-26 se realiza la cadencia auténtica perfecta del final de la estrofa en la forma IV-vi (porque hay un re en el bajo en el c.22)-V-VSUS4-VSUS4-V-V7-I (V4-73(con el 3 debajo del 7)-I).

El segundo modelo de estrofa nuevamente se inicia en Fa mayor. Sin embargo, en el compás 37 aparece la tonalización a C mayor en el que se mayoriza el Gm (iim de la tonalidad principal), y posteriormente, con el típico movimiento V-VSUS4-V7-I, se resuelve a C.

Existe una progresión bastante particular en los compases 40-47:

F- Eb- Cm/Eb- Dm7- G/D- C-Am- Bb- F

I- VIIb- v (iim7/v)- (v6/v) -V- iii -IV- I

Los primeros 3 acordes brindan una sonoridad en modo mixolidio por el (7b, Eb) en Eb y Cm; sin embargo, la secuencia se rompe al hacer un énfasis sobre el V mayor del centro

tonal principal. Los últimos acordes denotan una retrogradación al no resolver el V en el I y finalmente se muestra una cadencia plagal IV –I. Esta progresión muestra una ambigüedad tonal.

En los compases 47-50 el color ambiguo desaparece con un movimiento I-V-I6-VSUS4-V-I que afianza el centro tonal principal.

En la siguiente progresión armónica vuelve a utilizar el VIIb. Sin embargo esta vez toma una función de subdominante en calidad de acorde de mixtura, puesto que se dirige al V grado del centro tonal principal, y esta vez sí resuelve en el primer grado.

La cadencia final es auténtica perfecta con la secuencia armónica de) IV-V-I. Señalar también que en los compases 59-60 hay una nota pedal de dominante.

ANÁLISIS MELÓDICO

La construcción melódica de esta pieza alterna dos técnicas: En las primeras 3 frases (a, b, c) se usan notas repetitivas sobre una sola nota cordal para llamar la atención del público hacia el texto, que luego con pequeños movimientos por grado conjunto van adquiriendo tensión y se contrasta con una línea “ariosa” elaborada.⁴¹⁹

La frase de contraste (D) utiliza el recurso de la disminución para ornamentar las notas importantes mediante bordaduras superiores e inferiores y movimientos en escala ascendente.

19 [1] a to lu - me, ahi las

22 so, in - vo la mi.

[2.] La bellissima aurora, onde s'aggiornano [3.] Quinci sì trista in cor voce risuonami,

Así, si se eliminaran los recursos de construcción melódica en los compases 21-26, se

⁴¹⁹ Park, Y.K. (2008): “*Seventeenth-Century Musical Fantasy: Origins of Freedom and Irrationality*”, tesis doctoral, University of Glasgow, p. 255. Disponible en: <http://theses.gla.ac.uk/476/1/2008parkphd.pdf> Consultado el 2 de junio de 2017.

podría tener un esqueleto melódico que solo contiene notas cordales, como el siguiente:



En la última estrofa este recurso de disminución melódica es más recurrente.

La frase E inicia en recitativo con primer grado melódico y el cierre de la frase es ornamentado con los mismos recursos.

27

5. Deh, se tue bel - le ci - glia/or - a mi

Disminución

30

scor - go - no, Mi - ra cheg'oc chi

La frase F se construye bajo tres elementos: repetición de notas cordales, un elemento que Caccini define como “Ribattuta di golla” y la disminución. Esta disminución utiliza elementos como bordaduras y cambiatas, así como movimientos en escala descendente.

30

scor - go - no, Mi - ra cheg'oc chi

Cordales recitativas.

34

miei la - cri - me pro

"Ribattuta di gola"

Reducción

36

vo - no, E che men - tre dal

11 10 14

Tal y como se ha observado en las frases analizadas, Caccini utiliza los mismos recursos de construcción melódica en las frases G, H e I.

Otro elemento característico de esta aria en cuanto a construcción melódica es la anticipación del primer grado en las cadencias:

c.c. 11-12

[t]

- dor - na - no

11 10 14

c.c. 24-26



c.c 60-62

✓ *Recursos escolásticos:*

En las primeras IV estrofas las escalas usadas son Fa mayor y C mayor (naturales) atendiendo a las tonalizaciones presentadas.

En la última estrofa, la frase F presenta una escala mayor C en los compases 33 y 34, pero cuando se dirige a la cadencia realiza una mixtura con las alteraciones Sib, mib y lab conformando una escala de C menor natural.

Las frases H e I presentan una forma de escalas mixolidia en Fa con el 7b en los primeros 3 compases y finalizan con escala de Fa mayor en la cadencia final.

CORRELACIÓN POÉTICO MUSICAL

En estos tres primeros versos, Caccini desarrolla el mismo modelo de estrofa, de tal forma que la descripción del sentimiento del autor se presenta a modo de recitativo con puntuaciones claras en el fraseo que dividen las líneas y las ideas. La última frase de cada verso, en la que se habla de una amada que no vuelve y que se ha llevado la luz, se desarrolla con una construcción melódica más elaborada y repetitiva, resaltando tales ideas y emociones.

En la última parte del texto, que es cuando el autor se dirige directamente a la amada, Caccini construye otro modelo de estrofa mucho más florido, lo que denota mayor expresividad. Así mismo se realiza una repetición de la frase “mi voz desgarrando el aire al suspirar”, resaltando la metáfora en la que el autor reafirma su dolor.

Tabla 5.23. Análisis *Chi mi confort'ahime*. Elaboración propia

CONCLUSIONES

1. OBJETIVOS CUMPLIDOS Y ESTRATEGIAS DE FUTURO

En el largo viaje emprendido desde los siglos XVI y XVII como punto de partida, y haciendo en el capítulo dos un esbozo de los siglos XVIII, XIX y XX en la búsqueda del objetivo general que nos habíamos propuesto, hemos finalmente identificado, analizado y fundamentado una técnica vocal que desarrolla la voz del cantante en todas sus posibilidades, y que tiene su origen en la obra *Le Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini.

Hemos cumplido también el objetivo fundamental del análisis de la historia evolutiva, técnica y artística de la didáctica del canto tomando como origen *Le Nuove Musiche*. La experiencia y la historia avalan nuestra tesis, y todas las escuelas analizadas en la búsqueda del *bel canto* tienen su origen en las enseñanzas de Giulio Caccini y desembocan en la escuela romántica italiana, la cima de la evolución de la técnica vocal. Y debido al olvido y decadencia del “Arte Perdido” (García, 1847) difícilmente podremos escuchar hoy en día algún cantante cuya voz llegue a conmovernos como la de los hijos de aquella escuela gloriosa de la que conservamos grabaciones históricas: Mario del Monaco, Franco Corelli, Renata Tebaldi, Magda Olivero y un largo etcétera. que hemos nombrado a lo largo del estudio. Seguramente, de haber poseído grabaciones de la corte medicea, el canto virtuoso de Giulio Caccini y alumnos aventajados, como sus hijas Francesca y Settimia, también habrían logrado mover nuestros afectos y llegar hasta lo más profundo de nuestra alma, objetivo final de la interpretación canora.

Están cumplidos también los objetivos de realizar la primera traducción al castellano del prefacio de la obra *Le Nuove Musiche* (1602) y de los veintisiete poemas, así como de transcribir las partituras a notación actual y analizarlas pormenorizadamente.

Se ha cumplido también el objetivo de grabar la primera versión integral de la obra, ya que no existía hasta el momento ningún compacto que recogiera la totalidad de las veintisiete piezas de las que se compone. En el Apéndice encontramos los vídeos de presentación del concierto en el Patio de la Infanta de Zaragoza y en la VIII SIM Santander junto con el mencionado pre-master, que en breve será distribuido por el prestigioso sello granadino IBS

Classical.

El objetivo futuro es que los profesionales de la música e intérpretes incorporen este repertorio en sus representaciones, que los estudiantes de canto tengan un conocimiento más profundo de la obra del compositor romano, y que el público en general que escuche esta música alimente asimismo su gusto estético y la devoción por este repertorio y en especial por este compositor.

Se podría profundizar mucho más en cada aspecto y concepto técnico de las diferentes escuelas estudiadas en el capítulo dos. De hecho, cada maestro y cada cantante mencionado en el presente trabajo de investigación merece tener una tesis paralela profundizando en su magisterio y su arte. Sin embargo, el trabajo que nos ocupaba era esencialmente diferente: Consistía en encontrar los orígenes en la obra base de Giulio Caccini y el camino seguido en las aportaciones de los más grandes maestros para legarlo a las generaciones futuras. Y una vez encontrado, analizarlo e interpretarlo, difundirlo ante el público ávido de cultura y enseñarlo con pasión a nuestros discípulos para que prosigan su viaje con la seguridad de estas guías de peso y nunca se pierdan en la inmensidad del bosque mediático.

Hemos demostrado así que el objetivo general y los objetivos parciales se han llegado a conseguir a lo largo de los capítulos presentados.

2. CONCLUSIONES FINALES

En el capítulo uno se buceó en la principal bibliografía relacionada a nivel nacional e internacional y se constató que la investigación relacionada con la evolución del canto lírico y las ciencias con las que se relaciona, por ejemplo, la foniatría y la acústica entre otras, tienen un gran peso en los países anglosajones. De hecho, si los pedagogos más influyentes del siglo XVII al XIX fueron sobre todo italianos (Caccini, Tosi, Lamperti, Giraldoni, etc.) y también españoles (García, Viñas, etc.), se llega a la conclusión que en el siglo XX y XXI es EE.UU. el país que tiene la hegemonía en lo concerniente a investigación en los mencionados campos. Recordemos las grandes aportaciones de Miller, Stark, Coffin y Sataloff, entre otros, cuyas reflexiones salpican la tesis aportando savia nueva de conocimientos científicamente contrastados.

En el capítulo uno se diseña a su vez la metodología seguida para abordar el problema que nos ocupa. Como conclusión al respecto, podemos decir que el descubrimiento y

planteamiento del problema vino dado a través de la metodología de investigación-acción. Fue la investigación-acción la que nos puso en alerta sobre lagunas importantes en relación al conocimiento de la figura y obra de Giulio Caccini y nos ha acompañado durante toda esta aventura.

Del capítulo dos, dedicado a la evolución histórica de la técnica vocal, extraemos varias conclusiones. Al analizar las diferentes escuelas nacionales a nivel mundial, comenzamos a propósito el apartado por la escuela americana. Evidentemente América es la mezcla de culturas y no tiene una escuela autóctona de canto, aunque actualmente sea la potencia número uno en investigación, como hemos comprobado, y posea los mejores centros de perfeccionamiento del planeta. Según Miller⁴²⁰, se llega no obstante a la conclusión de que la escuela más valorada y aplicada en el mundo de la lírica es sin lugar a dudas la italiana. Y las universidades de EE.UU., donde las enseñanzas artísticas sí que están adscritas a la Universidad, motivo también claro por el que son una potencia en investigación sobre técnica vocal, se estudia eminentemente técnica italiana. A partir de estos datos comenzamos a estudiar la evolución de la escuela italiana desde el nacimiento de la ópera en la Camerata Fiorentina, a la que pertenecía Caccini junto con otras personalidades de la cultura italiana (Bardi, Galilei, Peri, etc.), y se llega a la importante conclusión de que los logros más positivos de las grandes escuelas italianas nacen en este momento histórico y serán heredados por la escuela romántica italiana. Así, esta última escuela bebe de las mejores aguas de las fuentes de sus predecesoras, desde la Camerata Florentina liderada por Caccini, la escuela de los *castrati* con la figura magistral de Tosi, la escuela Lamperti y la escuela García, impulsores del *belcantismo*. A pesar de que los líderes de estos movimientos estéticos pudieran manifestar rivalidades, al final de la historia lo que nos queda es un poso de evolución y herencia del legado de los aspectos más positivos de cada filosofía adoptados por la última escuela. Estas escuelas, desde el origen en el Barroco hasta la última del verismo, que nos muestra todo el resplandor y posibilidades vocales, son a su vez hijas de su tiempo. Su revolución técnica es consecuencia de la adaptación al momento estético en el que nacieron: las obras de Caccini y el comienzo del Barroco, o bien en la escuela romántica las obras de Verdi y el verismo. Es ahí donde aparece la figura ejemplar del barítono y maestro Giraldoni, líder de esta escuela y su expansión por toda Europa (recordemos que dio clases, además de en Italia, en España, Inglaterra, Francia y Rusia) a través de su magisterio y a través de

⁴²⁰ 2002, op. Cit.

discípulos de sus discípulos, como el argentino Monachesi que expandió la escuela a América. La conclusión del capítulo dos es que esta escuela, debido a su perfeccionamiento técnico y máximo desarrollo del potencial expresivo de las voces, es el clímax de la escuela del *bel canto* que iniciara Caccini. La escuela romántica italiana culminará con el perfeccionamiento adquirido en el siglo XX de la mano de los alumnos de Arturo Melocchi, discípulo de Giraldoni, quien transmitirá su legado al maestro Marcello del Monaco, cuyos alumnos fueron un maravilloso fruto y ejemplo que difícilmente se volverá a repetir en muchos años (Mario del Monaco, Franco Corelli, etc.). Así recalcamos de nuevo una de las conclusiones más importantes de esta tesis: la escuela romántica italiana es la más indicada para formar una voz en todas sus posibilidades canoras, aportando ejemplos claros de las voces formadas con esta técnica e informes foniátricos de su inocuidad para el instrumento vocal.

Sería deseable contar con un manual práctico de la escuela escrito por sus herederos melocchianos; sin embargo, consideramos que es una técnica que al desarrollar la voz en el límite de sus posibilidades puede dar lugar a malas interpretaciones por parte de un novicio en la materia y traer serios perjuicios para su voz si no está dirigido por un maestro experimentado. A su vez tampoco escapa esta escuela al secretismo y misterio del que ha estado siempre imbuído el arte del canto. Quizás la sistematización científica del método en un manual práctico, coescrito por quien suscribe y los diferentes representantes de la escuela (Antonio Marceno, Raúl Iriarte, Donella del Monaco, etc.), además de médicos foniatras versados en la materia como el doctor Fussi, podría constituir una posible vía de investigación para un futuro cercano.

Como también se describe en los capítulos dos y cinco (historia de los tratados y manual de Caccini) se constata la importancia que conceden a la respiración todos los tratadistas mencionados en el trabajo. Considerada la respiración como “salvavidas” de las voces, nos asegura una buena higiene vocal y un instrumento longevo. Además, el trabajo de la respiración ayuda en la búsqueda del propio sonido y la expresión de la esencia vocal de cada persona, la ansiada voz natural de la que nos hablaba Caccini en su prefacio. Por otro lado, hay que transmitir al discípulo y futuro cantante que no hay nada comparable al inmenso placer que provoca cantar “sobre el aire”, *sul fiato*, en términos clásicos, que puede llegar a ser casi adictivo para el cantante. Como conclusión práctica que se desprende de esta afirmación, está claro que debemos buscar la felicidad y el bienestar en el trabajo que

realizamos para desempeñarlo mucho mejor.

Deseamos puntualizar que actualmente los maestros no disponen del tiempo que tenían sus colegas del pasado para formar al discípulo. Se hace necesaria una estrategia y el compromiso del alumno para trabajar en casa los ejercicios de respiración y vocalizos, más la lectura de manuales históricos como el de Caccini para consolidar conceptos. Con la voz se puede nacer, pero somos más de la opinión de que el instrumento se va construyendo en el día a día, y el *luthier* no es solo el profesor sino también el discípulo.

La última conclusión de este capítulo es que no podemos negar el conocimiento de esta historia a nuestros discípulos; es fundamental saber de dónde venimos y hacia dónde vamos para tener los objetivos claros. Abrir los ojos al cantante y dotarlo de esta cultura general es fundamental en el proceso de aprendizaje que queremos abordar. La ignorancia es muchas veces el motivo perfecto para que el estudiante de canto sea estafado por falsos maestros o charlatanes que le hacen perder el tiempo y el dinero en estudios privados. Es preciso darles todas las herramientas posibles para que se enfrenten a una profesión difícil y competitiva. Proponemos crear la asignatura Historia de la Pedagogía Vocal para cantantes y optativa para el resto de alumnos de un conservatorio. Además, esta asignatura serviría como cantera para captar nuevos discípulos enamorados del canto entre los instrumentistas del centro docente. En estas clases se analizarían los manuales históricos que tanta luz nos han traído en este periodo de decadencia vocal, como afirman también personalidades citadas en esta tesis.

A caballo de los capítulos dos y cinco llegamos a otras conclusiones de carácter más técnico. El descenso laríngeo, el apoyo respiratorio, la posición de bostezo y la discriminación vocálica para conseguir la cobertura son algunas de las claves de la escuela belcantista, ya enunciadas tímidamente por Caccini en su prefacio. El afondo laríngeo a través de las tomas de profundidad en altura no está desarrollado en ningún manual y es necesario experimentarlo con un maestro versado en la escuela romántica y a través de ejercicios con diseños vocálicos adaptados a cada persona y situación en particular. El desarrollo pleno del registro de pecho, preferido por Caccini a la *voce finta* (voz fingida o falsete), tanto en el hombre como en la mujer, y la unión de los tres registros todavía desconocidos por Caccini (cuatro para la soprano ligera con registro silbato) será otra aportación de la escuela más evolucionada que desarrollamos en el capítulo dos. Tras escuchar las audiciones del capítulo dos que comparan intérpretes de la escuela *belcantista* frente a la romántica, diferenciamos el pecho y centro de

la voz llenos de color y el ascenso a las notas altas de la escala con idéntica potencia, cuerpo y facilidad como si estuviéramos cantando en la parte central de nuestra voz. Son todos sellos de identidad que darán como conclusión que la escuela romántica italiana es el clímax de la evolución de la técnica vocal, y por consiguiente heredera de las bases que estableciera Caccini en su tratado.

Otra conclusión fundamental es que es indispensable introducir al cantante en la escucha y el análisis de modelos vocálicos correctos acordes a la técnica que estamos estudiando. No estamos hablando de ser sectario sino de ser estricto, como lo era Caccini en su manual, acerca de los principios que queremos inculcar en la presente investigación que indaga en los orígenes del *bel canto*. Y si el cantante escucha a otro cantante, por muy famoso que sea, que engola, aprieta el sonido, abre o chilla los agudos, el oído terminará acostumbrándose a ese modelo y creará un vicio auditivo que intentará reproducir después muscularmente en su canto.

En los capítulos tres y cuatro llegamos a la conclusión de que en gran medida un músico es fruto del ambiente en el que nace y se educa, de la sociedad en la que vive y de las oportunidades que consigue en el trabajo que desempeña. Giulio Caccini nació en la Roma del Renacimiento, fue formado a temprana edad y admitido en la capilla papal. Su bella voz le abrió las puertas de la corte medicea en Florencia, donde al poco tiempo fue contratado como músico de cámara y participó como cantante, instrumentista y compositor en los grandes eventos de la nobleza, matrimonios reales, giras por Europa invitado por la corte francesa, etc. Seguramente si Caccini hubiera nacido en otra época y ambiente diferente o quizás con otro sexo no hubiera sido lo mismo, quizás mejor o quizás peor, pero nunca lo mismo. De ahí la importancia de enmarcar al genio en el momento histórico en que le tocó vivir.

En los capítulos cuatro y cinco llegamos a la conclusión de que, una vez inmersos en este estudio, debemos estar abiertos a las opiniones de todos los maestros, no dejarnos llevar por la pasión o la superficialidad y aprender a tomar nuestras propias decisiones tras la lectura y análisis profundo de los manuales y obras que nos han legado o bien los ejemplos que escuchemos de sus discípulos. En el análisis de los audios y tratados del capítulo dos, a pesar de estar interpretados los audios por grandes cantantes o los manuales escritos por genios de la técnica vocal, seguramente hemos tomado nuestras posturas a través de la experiencia y reivindicado nuestras dudas y comentarios al respecto. Aprovechémonos de su herencia y lo mejor que nos ofrecen y como conclusión reconciliemos conductas y antiguas rencillas; no

seamos fanáticos de un solo bando de opiniones o criterios como ocurrió en la Florencia del siglo XVII -recordemos las disputas entre los maestros Caccini y Peri que anecdóticamente exponemos en el capítulo cuatro. La conclusión al respecto es que debemos constantemente relacionar y analizar conceptos, conciliando opiniones con una mentalidad abierta, crítica y siempre cultivada, con el propósito claro de construir nuestra propia técnica personal con los aspectos más efectivos de las mejores.

En capítulo cinco abordando el análisis armónico de la obra *Le Nuove Musiche* (1602), nos queda claro en el terreno compositivo, que todas esas cadencias compuestas por Guilio Caccini de IV-V-I o similares que hemos comentado en el análisis pormenorizado de las piezas, son conclusión indicativa de que el sistema tonal empieza a surgir. El tránsito del uso de cláusulas en el Renacimiento al uso de cadencias en el Barroco es lo que marca la mayor diferencia entre los sistemas modal y tonal. Esta es una obra sumamente interesante precisamente por este motivo en la historia de la armonía. Nos encontramos en medio de esa transición compositiva, que a grandes rasgos, marca el nacimiento a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII de la sensible y sus relaciones con otros grados, lo que diferencia la tonalidad de la modalidad.

Finalmente daremos unas recomendaciones para mejorar la técnica del canto a través del conocimiento de su historia y futuras líneas de investigación. Realizando el trabajo de investigación nos surgieron muchas ideas y a la vez soluciones a la problemática planteada. Aunque no hemos centrado nuestra investigación en estos aspectos que a continuación vamos a relacionar, hemos creído conveniente que aparezcan en el apartado conclusiones de nuestra tesis como futuras líneas de investigación, pues de ella nacieron. A continuación, relacionamos las ideas, sugerencias y opiniones que desde nuestra experiencia en la materia creemos que pueden ser relevantes para su reflexión, debate y estudio, así como posibles futuras líneas de trabajo para nuevas investigaciones.

I. TRADUCCIÓN Y COMENTARIO/ANÁLISIS DE MANUALES HISTÓRICOS Aunque es cierto que hay que fomentar el bilingüismo, sería necesario que existieran más traducciones al castellano de los manuales más interesantes de técnica vocal tanto antiguos como modernos. Utilizaremos esta carencia como una posible mina de posibilidades para el investigador, solicitando que los organismos oficiales subvencionen la publicación de los manuales que se traducirán y analizarán

fomentando la investigación histórica sobre el canto.

- II. ANÁLISIS DE *LE NUOVE MUSICHE* (1614) Tras haber analizado y grabado las veintisiete piezas del volumen de 1602, nos queda pendiente la tarea de transcribir y analizar el volumen que escribiera Caccini en 1614. Hemos realizado ya la transcripción de las piezas, pero el análisis de las mismas consideramos que excede la presente investigación. Por otra parte, hay que destacar que en cambio existe ya una grabación integral de este libro realizada por Maurizia Barrazzoni (soprano) y Sandra Volta (chitarrone) aunque queda pendiente el análisis detallado pieza por pieza, como hemos hecho precisamente en esta investigación con el volumen de 1602.
- III. INCLUSIÓN DE LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS EN LA UNIVERSIDAD Finalmente, como resumen y solución para llenar las lagunas y mejorar nuestra educación en la disciplina del canto y la música en general, sería deseable integrar todos los estudios artísticos (música, danza, arte dramático...) en la Universidad, como de hecho ocurre en muchos países desarrollados, siendo puntero en este sentido EE.UU. Esto daría un gran impulso al canto, en particular en todo lo referente a la investigación básica y aplicada. Se podrían crear equipos de trabajo, becas y un largo etcétera de posibilidades de crecimiento científico, profesional y de dignificación de las enseñanzas artísticas en todos los niveles del aprendizaje.
- IV. ABRIR ITINERARIOS DE ESPECIALIZACIÓN EN MÚSICA ANTIGUA EN LOS CURSOS SUPERIORES DEL GRADO PROFESIONAL DE CANTO. Modernicemos el abanico de posibilidades del canto. Tengamos en cuenta que con la técnica vocal clásica se pueden abordar otros estilos como la música antigua, el jazz o el musical, ya que la escuela clásica del canto es la base de una saludable técnica vocal para todos los géneros. Se deben trabajar todos los estilos en el grado medio de canto para despertar las preferencias estéticas del futuro cantante, aunque somos de la opinión de que debería haber especialidades diferenciadas de música antigua, clásica y moderna, o por lo menos crearse itinerarios en los últimos cursos de la carrera, ya que tal y como está legislado depende de la motivación del profesor en impartirlas. Debemos compaginar la realidad actual con la nostalgia y el romanticismo volviendo la vista atrás, hacia los tratados antiguos y la pedagogía de la escuela italiana por ejemplo, porque ya no se puede llegar en la lírica a mayor sabiduría. Y nadie puede obviar la realidad anatómica y todo el corpus de conocimiento que hemos heredado de

la historia; por tanto, por mucho que algunos se empeñen en cambiar nombres a los conceptos y procesos, la voz sigue funcionando de la misma manera. La rueda no la ha reinventó nadie después de que se creara; por eso hay que saber aplicar los principios que rigen el funcionamiento saludable de la voz a cada estilo y persona, ya vaya a cantar música antigua, canto clásico, moderno o varios estilos. Tengamos en cuenta que todos los estilos son compatibles desde la formación clásica y no al contrario, como hemos comentado también en la tesis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASPDEN, S. (2013): *The Rival Sirens: Performance and Identity of Händel's Operatic Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.

ABBATE, C. y PARKER, R. (2012): *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*. Madrid: Penguin Books.

ADKINS, C. (1977): *Songs and Duets of Garcia, Malibran and Viardot: Rediscovered Songs by Legendary Singers*. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.

ALBA, L. (2007): *Vocal Rescue, Rediscover the Beauty, Power and Freedom in Your Singing*. Norwich, New York: William Andrew Publishing.

ALDRICH, P. (1966): *Rhythm in Seventeenth Century Italian Monody*, WW Norton, Nueva York.

ANFUSO, N. (2003): *L'età d'oro del canto (XV-XVIII). Dei principi e degli stili*. Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale.

ANDREWS, D. (2009): *How a Voice Teacher Shapes the Performance of His Students: A Study of the Pedagogy and Life of Giuseppe De Luca*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.

ASPDEN, S. (2013): *The Rival Sirens: Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*. Cambridge University Press, Cambridge y New York.

ASTRAND, H. (1977): *Sohlman's musiklexikon, band 4*. Stockholm: Sohlman's Förlag AB.

APEL, W. (1969): *Harvard dictionary of music*, 2a edición, revisada y extendida. Cambridge: Harvard University Press.

ATKINSON, J. (1980): *Lutero y el nacimiento del protestantismo*. Madrid: Alianza Editorial.

AUSTIN, S. (2008): *Bassini's Art of Singing: An Analytical, Physiological and Practical System for the Cultivation of the Voice*. Carlo Bassini, Plural Publishing.

BARBA, J. (2013): "La investigación cualitativa en educación en los comienzos del siglo XXI". En Díaz, M. y Giráldez, A. (coords.) *Investigación cualitativa en educación musical*.

Biblioteca de Eufonía, vol. 298. Barcelona: Editorial Graó.

BISQUERRA, R. (2000): *Métodos de investigación educativa. Guía práctica*. Barcelona: CEAC.

BEGHELLI, M. (1995): *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*. Tesis Doctoral. Bologna: Università degli Studi di Bologna.

BEHNKE, E. (1880): *The mechanism of the human voice*, 12 ed., J. Curwen & Sons, Warwick Lane, E.C., London.

BERNAC, P.(1976): *The Interpretation of French Song*. Norton & Company, Inc., Nueva York.

BERNARDO, J. y CALDERERO, J.F. (2000): *Aprendo a investigar en educación*. Rialp, Madrid.

BESTEBREURTJE, S. (2000): *Resonance strategies for the belting style: results of a single female subject study*. J Voice.

BIANCONI, L. y PESTELLI, G. (1987): *Storia dell'opera italiana*. vol. Turín: EDT/Musica, Turín.

BIANCONI, L. (1968): *Giulio Caccini e il manierismo musicale*, Chigiana, pp-21-38, Florencia.

BLANKENBEHLER, G. (2012): *The Technics of Bel Canto*. New York: Martino Fine Books, New York.

BLAUG, M. (1995): *Methodology and history of economic thought*, Economic journal, Vol. 105, nº 428.

BONINI, S. (1649): *Discorsi e rogole sovra la música et il contrapunto*, ed. M. Bonino, 1979, Salt Lake City.

BONTEMPI, G. (1695): *Historia della Musica*. Perugia.

BLUNT, A. (1940): *Teoría artística en Italia 1450-1600*, Oxford: Clarendon Press.

BRESLER, L. (2006): *“Etnografía, fenomenología e investigación-acción en educación*

musical". En DÍAZ, M. (Coord.): *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Enclave Creativa, Madrid.

BROWN, W. E. (1957): *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Edición ampliada. Arno Press (primera publicación 1931), New York.

BROWNE, L. (1877): *Medical Hints on the Production and Management of the Singing Voice*. Cuarta edición, Chappel, Londres.

BORDEN, H. and R. (2006): *Speech Science*. Quinta edición. Williams & Wilkins, Lippincott.

BORDOGNI, G. M. (2003): *Thirty-Six Vocalises*. Leipzig: C.F. Peters, 1926 Boytim, J. F. *The Private Voice Studio Handbook*. USA: Hal Leonard Corporation.

BOVICELLI, G.B. (1594): *Regole, passagi di musica*, Venecia

BOWERS, J. (1986): "Courtesans, Muses, or Musicians: Professional women musicians in sixteenth-century Italy". *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. University of Illinois Press.

BRADSHAW, M.C. (1993): *Text and Tonality in Early Sacred Monody (1599–1603)*. *Musica Disciplina*.

BROWN, H. Y STANLEY, S. (1990): *Performance practice*, W.W.Norton & Company, London.

BROWN, H.M.(1981):The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad, *Early Music*, vol. 9, Oxford University Press.

----- (1981): *Preface to Euridice: an opera in one act, five scenes*. Madison: A-R Editions.

BRUDER, H. (1976): *Manuel García the Elder: His School and Legacy*. Durham: Duke University Press.

BRUNELLI, A. (1612): *Canoni varii musicali sopra un soggetto solo*, Venecia.

BRUSER, M. (1997): *The Art of Practicing: A Guide to Making Music from the Heart*. New York, NY: Random House.

BUNCH, M. (1998): *A Handbook of the Singing Voice*. London.

BUONAROTTI IL GIOVANE, M. (1863): *Opera varie in versi ed in prosa*, incluye la descripción de la fiesta de 1600, ed. Pietro Fanfani, Florencia.

BURCKHARDT, C.J. (2004): *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid.

BURTON, A. (2002): *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, Associated Board of the Royal School Music, London.

BUTCHART, D. (1981): "Los Madrigales Festivos de Alessandro Striggio". *Actas de la Real Asociación Musical*, Taylor & Francis, Ltd.

CACCINI, G. (1602): *Le Nuove Musiche*. Imprenta herederos de Giorgio Marescotti, Florencia.

----- (1615): *Le Nuove Musiche*, reedición de Giacomo Vicenti, Venecia.

----- (1608): *Nove arie* reedición de Giacomo Vicenti, Venecia.

----- (1973): *Monuments of Music and Music Literature en Facsímil*, Facsímil de la edición de 1602, vol. 29, Broude Brothers, New York.

----- (1600): *L'Euridice*, con textos de Ottavio Rinuccini, dedicado a Giovanni de Bardi, imprenta de Giorgio Marescotti, Florencia.

----- (1615): *L'Euridice*, con textos de Ottavio Rinuccini, dedicado a Giovanni de Bardi, reimpresión de Giacomo Vincenti, Venecia.

----- (1614): *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle...Nelle quali si dimostra, che da tal maniera di scrivere con la pratica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'arte, senza necessità del canto dell'autore; adornate di passaggi, trilli, gruppi, e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*. Zanobi Pignoni e Compagni, Florencia.

CACCINI, O. (1585): *Madrigali et canzonette a cinque voci* Vicenzi e Amadino, Venecia.

CAIN, T. (2013): "Investigación–acción en educación musical". En DÍAZ, M. y GIRÁLDEZ A. (coords.): *Investigación cualitativa en educación musical*. Biblioteca de Eufonía, vol. 298. Editorial GRAÓ, Barcelona.

CANTIMORI, D. (1984): *Humanismo y religiones en el Renacimiento*. Ed. Península, Barcelona.

CAPATAZ, E. (1967): *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena, 1774; segunda edición 1777. Traducido y editado por Edward Capataz como *Reflexiones prácticas*

sobre Canto: Ediciones de 1774 y 1777 comparadas. Champagne, IL: Pro Musica Press.

CAPPELLETTI, V. ET AL. (1992): *Enciclopedia Italiana*, VIII, Istituto Gioanni Treccani, Roma. Versión online: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>

CARTER, S. et al. (2012): *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, Indiana University Press, Blomington, Indianapolis.

CARTER, T. (1987): *Giulio Caccini (1551-1618): New Facts, New Music*, Studi musicali.

----- (2013): *Orpheus in the Marketplace*, Cambridge, London.

CARUSO, E. y TETRAZZINI, L. (1975): *The Art of Singing*. New York: Dover Publications, Inc., 1975.

CASARES, E. (1999): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.

----- (2003): *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CASELLATO, C. (1973): *Caccini, Giulio, detto anche Giulio Romano*, Dizionario Biografico degli Italiani, volumen 16, Roma. Versión online: http://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-giulio-detto-anche-giulio-romano_%28Dizionario-Biografico%29/

CASTELLENGO, M. (2005): *Manuel Garcia Jr, a clear-sighted observer of human voice production*. Submitted to Logopedics Phoniatrics Vocology. PEVOC 6: London.

----- (1993): *Revision of the notion of voice register*. XIXth International CoMeT Congress: 1993. Utrecht.

----- (1983): *Study of the acoustical phenomena characteristic of the transition between chest voice and falsetto*. Askenfelt A, Felicetti S, Jansson E, Sundberg J, editors. Stockholm Musical Acoustic Conference (SMAC); Stockholm, Sweden: Royal Swedish Academy of Music No. 46 p.1, 113-123: 1983.

----- (1991): *Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale*. Georg, editor. Cahiers de musiques traditionnelles *La voix et les techniques vocales*. Ateliers d'ethnomusicologie, Geneva, Switzerland.

----- (2004): *Glottal open quotient in singing: Measurements and correlation with laryngeal mechanisms, vocal intensity, and fundamental frequency*. J Acoust Soc Am.: 2005 -

- (2004): *On the use of the derivative of electroglottographic signals for characterization of nonpathological phonation*. J Acoust Soc A.
- (2004): *Is voix mixte, the vocal technique used to smooth the transition across the two main laryngeal mechanisms, an independent mechanism?* ISMA; 2004. Nara, Japan.
- CELETTI, R. (2001): *A History of Bel Canto*. Oxford: Oxford University Press.
- (1989): *Il canto*. Garzanti-Vallardi, Milán.
- CHAMPMAN, J. (2006): *Singing and Teaching singing. A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing, San Diego.
- CHEN, Y. (1998): *Acoustic, aerodynamic, physiologic, and perceptual properties of modal and vocal fry registers*. J Acoust Soc Am.
- CHILDERS, D. (1991): *Vocal quality factors: Analysis, synthesis, and perception*. J Acoust Soc Am.
- COHEN, L., MANION, L. y MORRISON, K. (2011): *Research Methods in Education*. 7o ed. Londres. Routledge.
- CHUILON, J. (2009): *Mattia Battistini: King of Baritones and Baritone of Kings*. Plymouth, U.K.: Scarecrow Press.
- COFFIN, B. (2002): *Historical Vocal Pedagogy Classics*. Boston: Scarecrow Press.
- CONCONE, G. (1986): *Fifty Lessons*. USA: Hal Leonard Corporation.
- COOPER, P. y MCINTYRE, D. (1993): *Commonality in teachers and pupils perceptions of effective classroom learning*. British Journal of Education Psychology, vol. 63, pp. 381-399.
- CORBI, F.M. (2007): "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música", Nassarre: *Revista aragonesa de musicología*, Zaragoza. Vol. 23, Nº 1.
- COULTER, D. y WIENS, J. R. (2002): *Educational judgement: linking the actor and the spectator*. Educational Researcher, vol. 31(4), pp. 15-25.

- CROSS, J. (1979): *Readings in the History of Music in Performance*, editor Carol MacClintock, Indiana University Press
- CUSICK, S. (2015): *Francesca Caccini At The Medici Court*, Chicago University Press.
- DE ROOVER, R. (1971): *La Pensée Économique des Scolastiques: Doctrines et Méthodes*. Institut d'Études Médiévales, Montreal.
- DEL MONACO, D. et al. (2014): *Marcello del Monaco. Il Maestro dei tenori*, Editorial Diastema, Treviso.
- DELLA CORTE, A. (1933): *Canto e Bel Canto*, G.B. Paravia, Torino.
- DELLE SEDIE, E. (1885): *Estetica del canto e dell'arte drammatica*, vol I y II, Livorno.
- DELUMEAU, J. (1967): *La Reforma*. Ed. Nueva Clio, Barcelona.
- DENT, E. J. (1968): *Music and Drama*, Rev. Frederick Stenrfield, cap.14 en New Oxford History of Music, vol. 4, Londres.
- DÍAZ, M. (coord.), BRESLER, L., GIRÁLDEZ A., IBARRETXE, G., MALBRÁN, S. (2006): *Introducción a la Investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- DÍAZ, M. y GIRÁLDEZ, A. (coords.) (2013): *Investigación cualitativa en educación musical*. Biblioteca de Eufonía, vol. 298. Editorial GRAÓ, Barcelona.
- DEL MONACO, M. (2014): *Espressione e stili del Canto tra teoria e pratica, Da Caccini a Zandonai*, escrito en 1979, perteneciente al libro “*Marcello del Monaco. Il Maestro dei tenori*”. Autores: Del Monaco, Donella y E. Filini. Editorial Diastema, Treviso.
- DELLA CORTE, A., TOSI, P.F. y MANCINI, G. (1933): *Canto e Bel Canto*, G.B. Paravia, Torino.
- DELUMEAU, J. (1967): *La Reforma*. Ed. Nueva Clio, Barcelona.
- DON MICHAEL, R. (2000): *The Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press de Harvard University Press.
- DUBY, G. (2007): *Atlas Histórico Mundial*, Editorial Larousse, Barcelona.
- DUEY, P. A. (1951): *Bel Canto in its Golden Age: A study of its Teaching Concepts*. New York: Columbia University.

- EHRICH, A. (1908): Giulio Caccini, Leipzig.
- (1949): *The Italian Madrigal*, Princeton.
- EINSTEIN, A. (1949): *The Italian Madrigal*. Princeton: Princeton University Press.
- ELLIOTT, M. (2008): *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*, Yale University Press, 2008.
- ELLIOT, J. (1986): *La investigación-acción en el aula*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- , (1990). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Morata.
- , (1993). *El cambio educativo desde la investigación-acción*. Madrid: Morata
- ELLIOTT, J.H. (1973): *La Europa Dividida (1559-1598)*. Ed. Siglo XXI, Madrid
- ELLIOTT, M. (2006): *Singing in Style. A guide to Vocal Performance Practices*. New Haven & London: Yale University Press.
- FANTONI, G. (1873): *Storia Universale del Canto*. 2 vols. Milano: Natale Battezzati Editore, Biblioteca Estatal de Baviera.
- FEDERICI, C. (2013): *As Novas Músicas. Novas Músicas e Nova Maneira de Escrevê-las*, traducción al portugués de *Le Nuove Musiche* de Caccini.
- FERNÁNDEZ, A. (2010): *Revista de Docencia Universitaria*. Vol. 8 (n.1).
- FICINO, M. (2009). *Cartas de Marsilio Ficino. Volumen I*. Escuela de Filosofía Práctica & José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- FLORIMO, F. (1882): *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*. 3 vols., 2a ed. Nápoles: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano.
- FLORISTAN, A. (2015): *Historia Moderna Universal*, editorial Ariel, Barcelona.
- FORBES, E. (1954): *Grove Dictionary of Music and Musicians*. USA: Macmillan & Co: Primera edición.
- FORTUNE, N. (1953): *Italian Secular Monody from 1600-1635*, *Musical Quarterly* 39, pp. 171-195.
- FRANZEN, N. (1982): *Jenny Lind-En biografi*. Stockholm: Fran Writings.

FREEDBERG, S. (1950): *Parmigianino, sus obras en pintura*, Cambridge: Harvard University Press.

FREGA, A. L. (1994): *Metodología Comparada de la Educación Musical, una investigación descriptiva y comparada de los métodos Jaques-Dalzroze, Orff, Martenot, Ward, Willems, Kodaly, Suzuki, Murray Schafer y John Paynter, todos de repercusión mundial y aplicados en la República Argentina*. Buenos aires: Edición CIEM del Colleium Musicum de Buenos Aires.

FUENTES, P. y CERVERA, J. (1989): *Pedagogía y didáctica para músicos*. Madrid: Editorial Piles.

FUSSI, F. (2012): Estudio *Dalla punta all'affondo*, véase en: <http://www.voceartistica.it/it-IT/index-/?Item=Punta%20affondo>, Consultado el 20 de enero de 2017.

GAETA, F. (1955): *Lorenzo Valla: filologia e storia nell'umanesimo italiano*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli.

GANDOLFI, R. (1896): *Alcune considerazioni intorno alla riforma di G.Caccini*, Revista de Música Italiana, III.

GARCÍA, M. V. (1835): *Ejercicios para la voz - Escuela de canto*. Madrid: Hermoso Mintegui y Carrafa.

GARCÍA, M. P. (1840): *Mémoire sur la voix humaine, présenté à l'Académie des sciences*. París: Imprimerie Duverger.

----- (1840): *Traité complet de l'art du chant* (première partie). París: Chez l'auteur.

----- (1885): *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition) París: Chez l'auteur, E. Troupenas et Cie. Editeurs de musique, 1847; edición facsímil, Genève: Minkoff Reprint.

----- (1859): *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*. París.

----- (1894): *Observations physiologiques sur la voix humaine déposées à la Société Royale de Londres le 22 mars 1855 et lues le 24 mai 1855*. París: Masson, 1855. ----- *Hints on singing*, translated from the French by Beata García. London: E. Ascherberg & Co. /

New York: E. Schuberth & Co.

----- (1923): García, Emanuele (hijo), *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto* (parte I). Milano: Ricordi, s.d.

----- (1924): *The Art of Singing*, reedición de Albert García. Londres: Leonard & Cia.

----- (1956): *Tratado completo del arte del canto* (Escuela de García), trad. y rev. de Eduardo Grau. Buenos Aires: Ricordi Americana.

GAUINI, N. et altres (1963): *Museo degli strumenti musicali: Catalogo*, Comune di Milano, Milán.

GEAVERT, F.A. (1874): *L'art du chant vers 1600: Préface des nuove musiche de Caccini*, traducción al francés del prefacio de *Le nuove musiche*; el modelo de madrigal y *aria di romanesca* son omitidos, *Le Ménestrel*, pp.40, 53-54, 59-60, 66-67.

GIAZOTTO, R. (1984): *Le due patrie di Giulio Caccini, musico mediceo (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki, Firenze.

GIRALDONI, L. (1884): *Guida teorico-practica ad uso dell'artista – cantante*, Bologna: 1864, segunda edición.

----- (1870): *Guía teórica práctica para uso del artista cantante*, traducido por José M. de Goizueta. Madrid: Bailly-Baitliér.

----- (1889): *Compendium. Metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*, Milano: Ricordi.

GOLDSCHMIDT, H. (1892): *Die italienische Gesangsmethode des XVII*, traducción paralela italiana y alemana del prefacio de *Le Nuove Musiche*, Jahrhunderts, Breslau.

GROUT Y PALISCA, D. y C. (2003): *Historia de la música occidental*, I vol, Alianza Música, Madrid.

GUTIERREZ, F. (1997): “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”. En De Sagarmínaga, Joaquín Martín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento Editorial.

HALE, J.R.(1980): *Florence and the Medici. The Pattern of Control*, ed. Mursia, Milán.

- HARRISON, P.T. (2006): *The human nature of the singing voice*, Duendin Academic Press, Edimburgh.
- (2013): *Singing*, Duendin Academic Press, Edimburgh.
- HEILBRON, M. (2003): *Mariano Rodríguez de Ledesma, Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización, París 1828*. Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- HENDERSON, W.J. (1921): *Early History of Singing*, Longmans, Green and Company, Universidad de Michigan.
- HELMHOLTZ, H. (1954): *Die Lehre von den Tonempfindung* (Sobre las sensaciones del sonido como base fisiológica para la Teoría de la Música). Publicado por primera vez en alemán en 1862. Segunda edición en inglés, traducido, revisado y corregido a fondo por Alexander J. Ellis, con una nueva introducción por Henry Morgenau. Nueva York: Dover.
- HEMSLEY, T. (1998): *Singing & Imagination*. New York: Oxford University of Press.
- HENDERSON, W. J. (1921): *Early History of Singing*, Longmans, Green and Company, Nabu Press, Universidad de Michigan y New York.
- (1911): *Quelques précurseurs de l'opéra italien*, Henry Holt et compagnie, New York.
- HENRICH, N. (2015): "Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers" publicado en la revista *Logopedics Phoniatrics Vocology*.
- HERBERT-CAESARI, E. F. (1951): *The voice of the mind*. London: R. Hale.
- (1958): *Tradición y Gigli, 1600-1955: A Pangeric*. 2a Edición. Londres: Robert Hale.
- (1936): *The Science and Sensations of Vocal Tone: A School of Natural Vocal Mechanics*. Boston: Crescendo Publishing Company.
- (1965): *Alchemy of the Voice*. Londres: Robert Hale.
- HERON, J. y REASON, P. (1997): *Participatory Inquiry Paradigm. Qualitative Inquiry*, vol. 3 (3), pp. 274-294.
- HINES, J. (1988): *Great Singer on Great Singing*. New York: Limelight Edition.
- HIRANO, M. (1982): *The role of the layer structure of the vocal fold in register control*. Vox

Humana. University of Jyvaskyla, p. 50-62.

------(1988): *Vocal mechanisms in singing: laryngological and phoniatic aspects*. J Voice.

------(1988): *Vocal mechanisms in singing: laryngological and phoniatic aspects*. J Voice.

HITCHCOCK, W. (1978): *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, A-R Editions, Madison, vol. 28.

----- (1970): *Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche*, The Musical Quarterly 56, pp. 389-404. Reimpreso (1985) en *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, V, Baroque Music, I, Seventeenth Century, Nueva York, pp. 131-147.

HOLLIEN, H. (1974): *On vocal registers*. Journal of Phonetics 2, p. 43.

------(1983): *Report on vocal registers*. Askenfelt A, Felicetti S, Jansson E, Sundberg J, editors. Stockholm Musical Acoustic Conference (SMAC); Stockholm, Sweden: Royal Swedish Academy of Music No. 46, p. 1; p. 27-35.

------(1977): *Vocal fold vibratory patterns of pulse register phonation*. Folia Phoniatr.

HOLMES-BENDIXEN, A. R. (2013): *The influence of whistle register phonation exercises in conditioning the second passagio of the female singing voice*. Tesis doctoral. Universidad de Iowa, EE.UU.: Iowa Research Online.

HOSHINO, H. (1980): *L'arte della lana en Firenze nel Basso Medioevo: il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV*, Leo S. Olschki, Florencia.

HUSSON, R. (1965): *Le chant*. Traducción de Carmela Giuliano. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

HUTCHINSON, A.(2011): *Which Comes First, Cardio or Weights?* New York, NY: Harper Collins Publishers.

IBARRETXE, G. (2006): “*El conocimiento científico en investigación musical*”. En DÍAZ, M. (Coord.): *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa.

JACKSON, R.(2005): *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*, Routledge,

New York.

JONES, D. (2004): "*Self-Supervision and the Singer: The Safety of Intelligent Practice.*" *Classical Singer Magazine*.

JUVARRA, A. (2006): *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*. Milán: Edizioni Curci.

KAGEN, S. (1950): *On Studying Singing*. Toronto Ontario: Dover Publishing Company.

KAMEN, H. (1977): *El siglo de Hierro*. Alianza editorial.

KEARLEY, K. (1998): *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera*. Tesis Doctoral, University of Cincinnati.

KENNEDY, M. (dir.) (2007): *The Oxford Concise Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford.

KENT, F.W. (2006): *Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence*, JHU Press, USA

KIESEWETTER, R. G. (1841): *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, incluye la traducción en alemán de fragmentos del prefacio de *Le nuove musiche* de Caccini, Leipzig.

KIMBALL, C. (2008): *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*, edición revisada, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005. KVALE, Steinar y BRINKMANN, Svend. *Interviews: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*. 2o ed. Londres.

KIRKENDALE, W. (1993): *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici: With a Reconstruction of the Artistic Establishment*, L.S. Olschki, Universidad de Michigan.

KNIGGE, A.F. (2016): *De cómo tratar con las personas*, Arpa editores, Barcelona.

LAMPERTI, G. B. (1905): *The Technics of Bel Canto*, New York: G.Schirmer.

LANGDON, G. (2006): *Medici Women*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo y Londres. Digitalizado en: <http://docshare01.docshare.tips/files/29818/298187485.pdf>

LARGE, J.(1972): *Towards an integrated physiologic-acoustic theory of vocal registers*. NATS Bulletin Núm. 29, p.18-40.

------(1986): *Male high voice mechanisms in singing*. Journal of Research in Singing.: 1984. LATHER, Patti. *Issues of validity in openly ideological research: Between a rock and a soft place*. Interchange, vol. 17(4), pp. 63-84.

LATORRE, A., DEL RINCÓN, D. y ARNAL, J. (2003): *Bases metodológicas de la Investigación educativa*. Barcelona: Experiencia.

LATOUR, S. (2012): *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers and Singers* de Illinois: Waveland Press Inc.

LECLUSE, F. (1977): *Quantitative measurements in the electroglottogram*. 17th International Congress of Logopedics and Phoniatrics.

----- (1977): *Quantitative measurements in the electroglottogram*. 17th International Congress of Logopedics and Phoniatrics.

LEMOINE, A. (2007): *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667 peintre, collectionneur et marchand d'art*, Arthena (París).

LIEBLING, E. (1987): *The Estelle Liebling Coloratura Digest*. New York: 1943.

LILJAS, J. M. (1985): *Vad mande blifva af dessa barnen?* Stockholm: E-Print, 2007.

LINCOLN, Yvonna S.; GUBA, Egon. *Naturalistic Inquiry*. Londres. Sage.

LÜTGEN, B. (1987): *Vocalises: Twenty Daily Exercises*. USA: G. Schirmer.

MACKINLAY, S. (2001): *Garcia the Centenarian and His Times*. Temecula: Library Reprints, Inc.

MAGRINI, G. (1905): *Arte e Tecnica del canto*, Milano: Hoepli.

MANTICA, F. et altres (1930): *Prime Fioriture del Melodramma Italiano*, Facsímil de la edición de 1602, vol. 2. Colección Claudio Monteverdi, Roma.

MARAGLIANO, R. (1953): *I maestri del bel canto*, Roma.

MARCHESI, G. (1996): *Canto e cantante*. Milán: Casa Ricordi.

MARCHESI, M. (1986): *Vocal Method Part I. Elementary and Progressive Exercises Op. 31*. USA: G. Schirmer, Inc.

----- (1986): *Vocal Method Part II. Development of the Exercises in the Form of Vocalises*. USA: G Schirmer, Inc.

----- (1970): *Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method*. New York: Dover Publications, Inc.

MANCINI, G. B. (2003): *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Stamperia di Ghelen, 1774; ed. facsímil, Michigan: UMI Books on Demand.

MANEN, L. (1987): *The Teaching of the Classical Song-Schools, its Decline and Restoration*. Oxford: Oxford University Press.

MAYER BROWN, H. y SADIE, S. (eds.) (1989): *Performance Practice*, 2 vols: I. Music before 1600; II. Music after 1600. New York; Londres: Macmillan.

MAYER BROWN, H. (1981): *The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad*, Early Music 9, Oxford University Press, Londres, pp. 147-168.

MAZE, N. (1956): *The Printed and Manuscript Sources of the Solo Songs of Giulio Caccini*. Tesis para la maestría en Música. Universidad de Illinois.

MCCLINTOCK, C. (1982): *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

MCNIFF, J. (2002): *Action research for profesional development: concise advice for new action researchs*. Disponible en: (www.jeanmcniff.com/ar-booklet.asp)

MCNIFF, J. y WHITEHEAD, J. (2003): *Action research: principles and practice*. Nueva York. Routledge Falmer.

MCKINNEY, J. C. (1982): *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults, a manual for teachers of singing & for choir directors*. U.S.A.: Baptist Sunday School Board.

MENICUCCI, D. (2011): *Scuola di Canto Lirico e Moderno*. Torino: Omega Edizioni.

MICHEL, J. F. (1986): *Vocal fry as a phonational register*. J Speech Hear Res.

MILLER, D. (2000): *Registers in singing: empirical and systematic studies in the theory of the singing voice*. Groningen: University of Groningen.

------(2002): Miller, Donald. *Measurement of characteristic leap interval between chest and falsetto registers*. J Voice.

------(1999): *On pitch jumps between chest and falsetto registers in voice: data from living and excised human larynges*. J Acoust Soc Am.

------(1993): *Belting and pop, nonclassical approaches to the female middle voice: some preliminary considerations*. J Voice.

------(1994): *Toward a definition of male "head" register, passaggio, and 'cover' in western operatic singing*. Folia Phoniatr Logop.

------(1993): *Physical definition of the flageolet register*. J Voice.

------(2004): *Solutions for Singers*. Oxford: Oxford University Press.

MILLER, R. (2011): *On Art of Singing*. Oxford: Oxford University Press.

------(2002): *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press.

------(2007): "Voice Pedagogy: In the Beginning. The Genesis of Art of Singing" *Journal of Singing: The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, LXIII/3.

------(2008): *Securing Baritone, Bass-baritone and Bass Voices*. Oxford University Press.

----- (1993): *Training Tenor Voices*. Schirmer, Belmont, USA.

------(2000): *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press.

------(1977): *English, French, German and Italian techniques of singing: a study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.

MODUGNO, M. (1992): *Dizionario biografico degli Italiani*, Milano: Treccani.it.

MONOHAN, B. J. (*The Art of Singing: a compendium of thoughts on singing published between 1777 and 1927*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 1978.

MONTANARI, G. y CORTADA, M. L. (2006): *Els mètodes de cant 1750-1860*. Barcelona:

Dinsic.

MORAL, M. (2008): *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

MÖRNER, M. (1963): *Voice register terminology and standard pitch*. STL-QPSR.

MURPHY, C. P. (2008): *Isabella de 'Medici: La vida gloriosa y el final trágico de una princesa renacentista*. Faber y Faber, Londres.

NAGLER, A.M. (1964): *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven.

NAVA, G. (1872): *Method for baritone*, Boosey & Co, London.

NEUMANN, F. (1978): *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

NEWMAN, W. S. (1986): *The Pianist's Problems: A Modern Approach to Efficient Practice and Musicianly Performance*. Cambridge, MA: Da Capo Press. cuarta edición.

NEWTON, G. (1962): *Le nuove musiche - Caccini; A new translation of the preface*, National Association of Teachers of Singing, Bulletin 19, no.2, pp.14-18.

ODENA, O. y WELCH, G. (2012): *Musical Creativity: Insights from Music Education Research*. Ashgate, pp. 29-48.

ORIO DE ALARCÓN, N. M. (2012): “Temática de tesis doctorales de Música en España” (1978-2012). *Música y Educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Año no 25, No 92, pp. 58-94.

PAJARES, L. (2013): *Historia de la Música en 6 bloques*. Bloque 5: altura y duración.

PALISCA, C.V. (1994): *The First Performance of Euridice*. In *Twenty fifth Anniversary Festschrift: Queens College of The City University of New York (1937-1962)*, repr. in *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, ed. Albert Mell, Nueva York.

PANOFKA, H. (1871): *The Art of Singing: Twenty-four Progressive Vocalises*. Van Nuys, CA: Belwin Mills Publishing Corp., 1970.

PANOFKA, E. (1871): *Voci e Cantanti*. Forni, Firenze.

- PARKER, G. (1981): *Europa en Crisis, 1598-1648*. Ed. Siglo XXI, Madrid.
- PASCHKE, D. (1984): *Complete Treatise on the Art of Singing: Part One* (Translation of Garcia, 1847). New York: Da Capo Press.
- PASTELLI, G. (1998): *Opera Production and its Resources*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PERINELLO, C. (1919): *Le Nuove Musiche in notazione moderna con accompagnamento di basso elaborato per pianoforte*. 4 vols. Colección nacional de la música italiana, vol.9-12, Milán.
- PILOTTI, K. (2009): *The Road to Bel Canto*, Master's thesis at the Academy of Music, Orebro University, Sweden, p. 8.
- PIERCE, J. W. (1956): *The Art of Singing*. Boston: Chas. W. Homeyer and Co., Inc.
- PIRROTTA, N. (1969): *Caccini*, Enciclopedia dello spettacolo, Roma.
- (1968): *Early Opera and Aria*, New Looks at Italian Opera, Ithaca, pp. 39-107.
- (1966): *Monodia*, en *La Musica: Enciclopedia storica*, vol 3, Turín.
- (1954): *Temperaments and Tendencies in the florentine Camerata*, en *Musical Quarterly* 40, pp. 169-189.
- (1954): *Tragédie et comédie dans la camerata fiorentine*, en *Musique et poésie au XVI siècle*, París, pp. 287-297.
- PORTA, L. y SILVA, M. (2003): *La investigación cualitativa: El Análisis de Contenido de la Investigación Educativa*, Red Nacional Argentina de Documentación e Información Educativa, <http://www.uccor.edu.ar/paginas/REDUC/porta.pdf>, consultado y vigente en julio 2016.
- POTTER, J. (1988): *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2000): *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2009): *History of a Voice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- (2012): *A History Of Singing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

RADOMSKI, T. (2005): *Manuel Garcia (1805-1906), A Bicentenary Reflection*. *Australian Voice*, periódico oficial de la asociación de profesores de canto, vol. 11.

..... (2002): *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU.

RANDEL, D. M. (1986): *The New Harvard Dictionary of Music*, 3o edición. Cambridge: Harvard University Press.

REGIDOR, R. (1991): *La voz en la zarzuela*, Madrid: Real Musical.

REID, C. (1923): *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis*. Ed. 1983, New York: Joseph Patelson Music House, 1983. Milán: Ulrico-Hoepli.

..... (1983): *A Dictionary of Vocal Terminology: An Analysis*. Huntsville, Texas: Recital de Publicaciones.

REUTER, R. (1997): *Whistle register and biphonation in a child's voice*. *Folia Phoniatri Logop*.

----- (1997): *Whistle register and biphonation in a child's voice*. *Folia Phoniatri Logop*.

REVERTER, A. (2008): *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial.

RICCI, V. (1923): *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto*, Ulrico-Hoepli, Milán.

RICCIARDI, R. (1960): *Baltassare Castiglione: Il libro del Cortegiano*, ed. Carlo Cordié, Milan.

RODRIGUEZ, Gregorio y GARCÍA, Eduardo. *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Mexico: Ediciones Aljibe.

RODRÍGUEZ DE LEDESMA, M. (2003): *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización*, edición crítica de Marc Heilbron Ferrer sobre la primera

publicación en París de 1828, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

ROMAGNOLO, E. (2002): *Mario del Monaco. Monumentum aere perennius*, Azzali, Parma.

ROMERO, E. (2015): *Breve Historia de los Medici*, Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid.

ROSENSTIL, L. (1982): *The Schirmer History of Music*. Schirmer, New York.

ROSSELLI, J. (1995): *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROUBEAU, B. (1993): *Mécanismes vibratoires laryngés et contrôle neuromusculaire de la fréquence fondamentale*. Université Paris-Orsay.

----- (2006): *Control of laryngeal vibration in register change*. Gauffin J, Hammarberg B, editors. *Vocal Fold Physiology: Acoustic, perceptual, and physiological aspects of voice mechanisms*. USA: Singular Publishing Group, San Diego; p. 279: 1991.

RUMBAU S. J. et al. (2007): *Medicina del Canto*, libro virtual: <http://www.medicinadelcant.com/cast/l libre.htm>, revisado el 20 de enero de 2017.

SADIE, J. A. (1986): *Companion to Baroque Music*. California: University of California Press.

SAKAKIBARA, K. (2003): *Production mechanism of voice quality in singing*. Journal of the Phonetic Society of Japan, p. 27-39.

SALAMAN, E. (1989): *Unlocking Your Voice: Freedom to Sing*. London: Kahn and Averill.

SATALOFF, R. T. (2006): *Vocal Health and Pedagogy: Science and Assessment*., San Diego, CA: Plural Publishing.

----- (1987): *Electro glottographic study of the changes of voice registers*. Folia Phoniatr.

----- (2003) *On the use of electroglottography for characterisation of the laryngeal mechanisms*. Stockholm Music Acoustics Conference. Stockholm, Sweden.

----- (2004) *Phonetogramme par mecanisme laryngé. (Laryngeal registers as shown in the voice range profile)*. Folia Phoniatr Logop.

------(2004) y Castellengo, Michèle. *Phonetogramme par mecanisme laryngé. (Laryngeal registers as shown in the voice range profile)*. Folia Phoniatr Logop.

SCHENKER, H. (2002): *The Art of Performance*. Oxford: University Press.

SCHOEN-RENE, A. E. (1941): *America's Musical Inheritance – Memories and Reminiscences*. New York: G.P.Putnam's Sons.

SELL, K. (2005): *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards and Holistic Approach*, Ashgate Publishing, Burlington, USA.

SHEARMAN, J. (1963): “*Maniera como un ideal estético*”, *El Renacimiento y Manierismo, Estudios de Arte Occidental*, Actas del XX Congreso Internacional de Historia del Arte, Princeton: Princeton University Press.

------(1967): *Manierismo Harmondsworth*, Penguin Books, Middlesex.

SIEBER, F. (1921): *Forty Eight-Measure Vocalises for Female Voice*. Ed. Emil Plak. USA: Haywood Institute of Universal Song.

SLONIMSKY, N. (1997): Baker's biographical dictionary of twentieth-century classical musicians, edited by Laura Kuhn and Dennis McIntire, Schirmer Books, New York.

SMITH, J. (2004): *Vocal tract resonances in singing: the soprano voice*. J Acoust Soc Am.

SMITH, W. S. (2007): *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. Oxford: Oxford University Press.

SOMERSET-WAT, R. (2004): *Angels & Monsters*, Yale University Press, London.

STARK, J. (2003): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, Canada: University of Toronto Press, Scholarly Publishing División. Segunda edición revisada.

STENHOUSE, L. (1975): *An introduction to curriculum research and development*. Heinemann Educational Publishers.

STEPANEK, S. (1987): *John Calvin*, Chelsea House Publishers.

- STEVENS, D. (1978): *Claudio Monteverdi, Ten Madrigals*, Oxford University Press, London.
- STILL, J. (1988): *Belting and classic voice quality: some physiological differences*. Medical Problems of Performing Artists, p. 37-43.
- STRUNK, O. Y TREITLER, L. (ed.) (1978): *Prefacio de Peri a la primera edición de Euridice*, Source Readings in Music History, W.W. Norton and Company Inc., Nueva York.
- STRUNK, W.O. (1965): *Source Readings in Music History*, W.W.Norton, Universidad de Michigan.
- SOLERTI, A. (1904): *Gli albori del melodramma*, incluye textos de *Il Rapidamento di Cefalo* de Chiabrera y *L'Euridice* de Rinuccini, Milán, Palermo y Nápoles.
- (1905): *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, Florencia.
- SUGARS, J. M. (2009): *Trends of Vocal Warm-ups and Vocal Health From the Perspective of Singing and Medical Professionals*. Tesis doctoral de Janeal Marie Sugars, Universidad de Texas.
- SUNDBERG, J. (2001): Hogset C. *Voice source differences between falsetto and modal registers in counter tenors, tenors and baritones*. Logoped Phoniatr Vocol, p. 26-36.
- (1973): *Observations on a professional soprano singer*. STL-QPSR.
- (1975): *Formant technique in a professional soprano singer*. Acústica, p. 89-96.
- (1977): *La acústica de la voz cantada*. Scientific American (marzo), 82-91.
- TARTONI, G. (1995): *Storia e Tecnica del Canto Lirico*, Editoriale Jaca Book, Milano.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (2001): Edited by Stanley Sadie, 29 vols. London: MacMillan; ed. Grove Music Online www.oxfordmusiconline.com.
- THURMAN, L. (2004): *Addressing vocal register discrepancies: an alternative, science-based theory of register phenomena*. Second International Conference on Physiology and Acoustics of Singing; 6-9 October 2004. Denver, Colorado, USA: 2004. <http://www.ncvs.org/pas/2004/pres/thurman/Thurman.pdf>

TENERANI, O Y TESTI, M. (1998): *Madrigali et canzonette a cinque voci* de Oratio Caccini Romano, reedición, San Miniato.

TETRAZZINI, L. y CARUSO, E. (1909): *The Art of Singing*. New York: Metropolitan Company, Publishers.

TICOZZI, S. (1827): *Memorie di Bianca Capello: Gran Duchessa di Toscana*, Editor V. Batelli, Florencia. Digitalizado por la Universidad de Oxford: <https://archive.org/details/memoriadibianca00blangoog>

TITZE, I. (1994): R. *Principles of Voice Production*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

THOMPSON, I.A.A. (1981): *Guerra y Decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620*. Ed. Crítica, Barcelona.

TOFT, R. (2013): *Bel Canto: A performer's guide*, Oxford Univesrity Press, New York.

TORRELLAS, A. y PAHISSA, J. (1929): *Diccionario de la música ilustrado, II Volumen*. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.

VACCAI, N. (1986): *Practical Method of Italian Singing*, ed. John G. Paton. New York: G. Schirmer, Inc.

VAN DEN BERG, J. (1963): *Vocal ligaments versus registers*. NATS Bulletin 20, p.16-21: 1963.

----- (1960): *Voice production: the vibrating larynx*. Instructional film. University of Groningen ed. The Netherlands.

VALDERREY, D. (2013): *Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959* Trabajo fin de grado - Universidad de Valladolid.

VALERO, J. P. (2015): *Las Enseñanzas de música y danza en la Comunidad Valenciana. Marco teórico para su evaluación desde un modelo de cohesión social*. Valencia: Mare

Nostrum Servicios Gráficos.

VANNUCCI, M. (2006): *Le donne di casa Medici*, Newton Compton Editori, Roma.

VATIELLI, F. (1934): Facsímil de la edición de 1602, Real Academia de Italia, Roma.

VASARI, G. (1976): *Vida de grandes artistas*, Op.cit. p. 34. Consultado el 7 de febrero de 2018.

VENNARD, W. (1967): *Singing: the mechanism and the technic*. New York: Carl Fischer.

----- (1970): *Regulation of register, pitch and intensity of voice*. Folia Phoniatr 22, p.1-20.

VIARDOT-GARCÍA, P. (1880): *An Hour of Study: Exercises for the Voice: Heure d'etude*.

Melville, NY: Belwin.

VICARIATO DI ROMA (1532-1571): *Archivio dell'Arcibasilica di S. Maria Maggiore, San Giovanni dei Fiorentini*, Reg. N.1.: 1532-1571, f.16r., Roma.

VIÑAS, F. (1932): *El arte del canto*. Barcelona: Salvat Editores.

VOLPI, G. L. (1955): *Voci Parallele*, Milano: Garzanti.

WALTER HILL, J. (2010): *La Música Barroca*, Akal, Madrid.

WARE, C. (1988): *Basics of Vocal Pedagogy*. New York: McGraw-Hill Humanities.

WARRACK, J. y WEST, E. (1992): *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press.

WARREN, L. (1997): *Lebendige Vergangenheit*, RCA Victor Orchestra dir Jean Paul Morel, Historic Recordings, MONO 89145.

WHITEHEAD, J. (1999): *Educative Relations in a New Era. Pedagogy, Culture & Society*, vol 7(1), pp. 73-90.

WHITEHEAD, R. (1984): *Vibratory patterns of the vocal folds during pulse register phonation*. J. Acoust. Soc. Am.

WILLER, S. (1983): *Rhythmic Variants in Early Manuscript Versions of Caccini's Monodies*, Journal of the American Musicological Society 36, Nueva York, pp. 481-497.

YOUNG, G F. (1920): *The Medici*, Dutton, New York. Digitalizado por la Universidad de California: <https://archive.org/details/themedici02youn>

ZACCONI, L. (1592): *Prattica tratado di musica*. Venezia.

ZORZI, A.Z. (1936): *Bianca Cappello, patrizia veneta, gran duchessa di Toscana*, Ed. Cosmopoli, Roma.



Universidad de Zaragoza

**LE NUOVE MUSICHE (1602) DE GIULIO CACCINI:
400 ANIVERSARIO DE UN MÚSICO MODERNO
EN LA CORTE DE LOS MEDICI**

APÉNDICE TESIS DOCTORAL

ESTRELLA CUELLO RAMÓN

DIRECTOR: FRANCISCO JOSÉ ALFARO PÉREZ

1.1. TRANSCRIPCIÓN PIEZAS MUSICALES DE *LE NUOVE MUSICHE* (1602)

1.1.1. MADRIGALES⁴²¹

1. *Movetevi à pietà*
2. *Queste lagrim 'amare*
3. *Dolcissimo sospiro*
4. *Amor, io parto*
5. *Non più guerra*
6. *Perfidissimo volto*
7. *Vedrò 'l mio sol*
8. *Amarilli mia bella*
9. *Sfogava con le stelle*
10. *Fortunato augellino*
11. *Dovrò dunque morire*
12. *Filli, mirando il cielo*

⁴²¹ Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit. transcripción p. 13-30

Madrigales

1. Movetevi à pietà

Caccini

Mo - ve - te vi/à pie - tà, mo - ve - te vi/à pie - tà del mio tor-

11 11 10

men - to, E do - v'il pian - to e'l

11 10 4 3

so - spi - rar non giun -

11 10

ge, Deh, por ta - te voi lun - ge, Por - ta -

7 6

t'au-rebeni - gn'il mio la - men - to, Las - so, las - so, ch'io

11 10

33

prego/il ven to/e mon m'av veg gio Mo-ren d'ohi -
6

39

mè, ch'al ven-to/a i - ti'ochieg gio, Las-so, las so, ch'io prego/il ven to/e non
4 #3 # # #

46

m'av veg gio Mo-ren d'ohi mè, ch'al ven to/a i - t'io
6 # 6

53

chieg gio!
4 #3 2 #3

2. Queste lagrim'amare

Caccini

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) and lute line (bass clef) are shown. The lyrics are: "Que - ste la - gri-m'a-ma - re, Que - st'an-go - scio - so". The lute line includes fingerings 6, 4, #3, and 6.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) and lute line (bass clef) are shown. The lyrics are: "pian - to, Pian - to non è, ma san - gue Del". The lute line includes fingerings 7 and #6. Performance markings include "[escl.]" and "gruppo".

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) and lute line (bass clef) are shown. The lyrics are: "mi - se - ro cor - mi - o, Fe-ri - to dal-lo - stra". The lute line includes fingerings 6, #3, 4, 11, #10, 6, 6, #, and 6. A performance marking "[t]" is present.

Fourth system of the musical score. The vocal line (treble clef) and lute line (bass clef) are shown. The lyrics are: "le Del vo - stro sde - gno, del vo - stro sde -". The lute line includes fingerings #6, 7, #6, 7, and #6. A performance marking "[gr]" is present.

Fifth system of the musical score. The vocal line (treble clef) and lute line (bass clef) are shown. The lyrics are: "gno/a-da-man-ti no/e ri o, Ahi, las -". The lute line includes fingerings 4, #3, #, and 6.

31 *[gr]*

so! e si ne lan - gue Il mio spir -

39

to vi-ta - le, Ch'io mi sen-to mo - ri - re,

47 *[escl.]*

Fe - ro sde - gno/em - pio cor, a - spro - de - si -

57 *[gr]*

re! Vo - le - te

61

pur ch'io mo - ra, vo - le - te pur ch'io mo -

67

ra? Mori rò, mori rò, mori rò, ma *[escl.]* chi

73

mo - r'è un che v'a do ra, Vo-

79

le - te pur ch'io mo - ra, vo le - te pur ch'io mo - ra? Mori-

86

rò, mori rò, mori rò, ma chi mo - r'è un che v'a do -

95

ra.

3. Dolcissimo sospiro

Caccini

Dol - cis - si - mo so - spi - ro Ch'e-sci da quel - la boc-ca O - ve d'a-
6

mor, o - ve d'a mor o - gni dol - cez - za fioc - ca;
6 [t] #10 11 11 #10

Deh deh, vie - ni/arad - dol - ci - re l'a - ma ro mio do -
6 7

lo re. Ec - co, ch'iot'a pro/il co - re,
7 #6 6 6 11 #10

ec - coch'io t'a - pro/il co - re, Ma, ma, fol - le/a chi ri - di - co/il mio mar -
11 #10 [t]

36 [t] [senza mis.]

ti - re? Ad' un so - spi-ro/er-ran - te Che for - se vo - la/in sen ad al-tro/a man -
11 #10 6 7 #6

42 [a tempo] [rit.] [t] [senza mis.]

te, Che for-se vo-la/in sen ad al - tro/a man - te, Che for-se vo-la/in sen ad
6 #10 9 11 #10

48 [a tempo]

al-tro/a man - te, Che for - se vo-la/in sen ad al-tro/a-man -
6 7 #6 6

53 [t]

- - - te.
11 #10 14

4. Amor, io parto

Caccini

A-mor, io par - to, e sen - to nel par - ti - re Al pe - nar, al mo -

7 6 6

ri - re, Ch'io par - to da co - lei ch'è la mia vi -

7 6 6 6

12 ta, Se ben el - la gio - i - sce Quan - d'il mio cor

[escl]

6

18 lan - gui - sce, Q, o, du - rez - za/incre-di - bi - l'e/in-fi - ni

[it]

#10 11 #10 6 11 10

24 ta D'a - ni-mache'l suo co - re Può re - star mor -

6 5

29

to, e non sen - tir do lo

34

re! Ben mi tra - fig - ge/a - mo

38

re L'a - spra mia pen', il mio do - lor pun - gen -

44

te, Ma più mi duol il duol, ma più mi duol il

48

duol ch'el - la non sen - te, Ben mi tra -

53

fig - ge/a - mo - re L'a - spra mia

57

pen', il mio do - lor pun - gen - te, Ma

62

più mi duol il duol, ma più duol il

66

duol ch'el - la non sen - te.

5. Non piú guerra

Non piú guer- ra, pie- ta- te, pie- ta- te, oc- chi miei bel- li!

6 [senza mis.] [gr]

oc chi miei tri- on- fan- ti à che v'ar- ma- te? con- tr'un cor ch'é già

10 [a tempo]

pre- so, e vi si ren- de? an- si- de- te i ru- bel- li an- ci- de- te chi

15 [t]

s'ar- ma e si di- fen- de, Non chi vin- to v'a- do-

20

-ra Vo- le- te voi ch'io mo- ra, Vo- le- te voi ch'io

25

mo- ra? Mor- rò pur vo- -stro, e del mo-rir l'af- fan-

30

-no Sen- ti- rò, sì, sen- ti- rò, sì, ma vo- stro, ma vo- stro sa-

35

- ra l' dan- no. Vo- le- te voi ch'io mo-

40

-ra vo- le- te voi ch'io mo, ra? Mor- rò pur vo-

45

- stro,e del mo-rir l'af fan- no Sen- ti- rò, sì, sen- ti- rò, sì, ma vo-

50

-srto, ma vo- -stro sa- - rà l' dan- no.

6. Perfidissimo volto

[senza mis.]

Per- fi- dis- si- mo vol- to, Ben l'u- sa- ta bel- lez- za in te si

6

ve- de Ma non l'u- sa- ta fe- de.

12

Già mi pa- re- vi dir: Que- st'a- mo- ro- se Lu- ci che dol- ce-

17

-men- te Ri- vol- go à te, sì bel- l'e sì pie-

23

[t]

-to- se Pri- ma ve- drai tu spen- te, Che sia spen- to il de-

28

-sio ch'à te le gi-ra. Ahi,

33

hai, che spen-to è 'l de-si-o, Ma

38

non è spen-to quel per cui so-

42

-spi-ra L'ab-ban-do-na-to co-re!

46

O vol-to trop-po va-go e trop-po ri-o per-chè se

51

per-di-a-mo-re Non per-di-an-cor' va-ghez-za? O non hai pa-ri, o

56

non hai pa- ri al- la bel- tà fer- mez-

60

[escl]

-za? O vol- to trop- po va- go e trop- po ri-

64

[senza mis.]

-o, Per- chè se per- di a- mo- re Non per- di an- cor va- ghez-

68

[a tempo]

-za? O non hai pa- ri, o non hai

72

pa- ri al- la bel- tà fer- mez- - za-

7. Vedrò 'l mio sol

Ve- drò 'l mio sol, ve- drò 'l mio

sol, ve- drò pri- ma ch'io muo- ia Que so spi- ra- to-

gior - no Che fac- cia 'l vo- stro rag- gio a me ri- tor- no

O mia lu- ce, o mia gio- ia, O mia lu- ce, o mia gio-

-ia, Ben più m'è dol- c' il tor- men- tar per vu- i Che 'l gio- ir per al- tru-

24 *[a tempo]*
[escl]

1

-i. Ma sen- za mor- te io non po- trò sof- fri- re

29

Un sì lun- go mar- ti- re; E s'io mor- rò mor- rà mia

33

spe- me an co- ra Di ve-der mai d'un sì bel dì, di ve-der mai d'un sì bel

37 *[a tempo]*

1

dì l'au ro- ra, d'un sì bel dì l'au

41 *[t]*

1

-ro- ra. O mia lu- ce, o mia gio- ia,

46 *[t]* *[senza mis.]*

1

O mia lu- ce, o mi gio- ia, Ben più m'è dol- c'il tor- men- tar- per vu-

51 *[rit.]*
[t]

-i Che 'l gio- ir per al- tru- i. Ma sen- za mor- te io po-

56

-trò sof- fri- re Un sì lun- go mar- ti-

61 *[t]* *[senza mis.]*

-re; E s'io mor- rò, mor- rà mia spe- me an co- ra Di ve- der mai d'un sì bel

65 *[a tempo]*

dì, di ve- der mai d'un sì bel dì l'au- ro - ra, d'un sì bel

69

dì l'au- ro-

72 *[t]*

- ra.

8. Amarilli mia bella

[escl.]

A- ma- ril- li mia bel- la, Non cre- di, o del mio

cor dol- - ce de- si- o, D'es- - ser tu l'a-mor mi- o?

[t]

Cre- di- lo pur, e se ti- mor t'as- sa- le, pren- di que- sto mio

[escl]

stra- le, A- pri- m'il pet- to, e ve- drai scrit- to il co-

-re: A- ma- ril- li, A- ma- ril-

24 *[t]* *[escl]*

-li, A- ma- ril- li è 'l mio a- mo- re. Cre- di- lo

29

pur, e se ti- mor t'as- sa le, Pren- di que- sto mio stra- le,

34 *[escl]*

A- pri- m'il pet- to, e ve- drai scrit- to il co- re: A- ma-

38

-ril- li, A- ma- ril- li, A- ma- ril- li è 'l mio a-

43

-mo- re, A- ma- ril- li è 'l mio a-

47 *[t]*

-mo- re,

9. Sfogaba con le stelle

Sfo- ga- va con le stel- le Un in- fer- mo d'a-

-mo- re sot to nut- tur- no cie- lo il suo do- lo- re, E di-

-cea fis- so in lo- ro: O, o im- ma- gi- ni bel- le Del- l'i- dol

mio ch'a- do- ro, Si co- me a me mo- stra- te,

Men- tre co- sì splen- de- te, La sua ra- ra bel- ta- te, Co-

24

-si mo- stra- ste a le- i, Men- tre co- tan- to ar- de- te, I _____ vi- vi ar- [escl]

29

-do- ri mie- i. [t]

34

La fa- re- ste co'l vo- stro au- reo sem- bian- te Pie- to- sa sì, pie-

38

-to- sa sì, co- me me fa- - te a- man- te. [t]

43

la fa- re- ste co'l vo- stro au- reo sam- bian- te Pie- to- sa sì, pie- to- sa

48

sì, co- me me fa- - te a- man- te, co- [t]

52

-me me fa-

6 6 1

55

trillo

[t]

te a- man- te.

#10 11 11 #10 14

1 1 1

10. Fortunato augellino

For- tu- na- - to au- gel- li- no, Che dol- ce sì

6 fai ri- so- nar i col- li, Tu la se- ra e 'l mat-

11 -ti- no Del tou dol- ce de- sio gl' oc- chi sa-

16 [t] -tol- li, [escl] Las- s'io del pian- ger mol-

22 -li Gli ho not- t'e gior- no, e se can-

27

-tar de- si- o, E- scon vo- ci di duol da

32

pet- to mi- o. Ma s'al mio ben vi-

37

-ci- no M'as- si- do un gior- no anch'i- o, Fa- rò for- se pa-

41

-rer- ti e mu- to e ro- co Can- tan- do i suoi dol- ci oc- chi, can- tan- do i

45

suoi dol- ci oc- chi e'l mio bel fo- co, can- tan- do i suoi dol- ci oc- chi, can-

49

-tan- do i suoi dol- ci oc- chi e'l mio bel fo- co, e'l

53

musical score for measures 53-54. The key signature has one flat (B-flat). The melody in measure 53 is: B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The lyrics "mio bel fo-" are under the first three notes. Measure 54 contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, ending with a first ending bracket. The bass line in measure 53 is: B2 (half), A2 (half). In measure 54, it is: G2 (half), F2 (half).

mio bel fo-

55

musical score for measures 55-56. The key signature has one flat (B-flat). Measure 55 features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics "co." are under the final note. Measure 56 continues the melodic line with a first ending bracket. The bass line in measure 55 is: B2 (half), A2 (half). In measure 56, it is: G2 (half), F2 (half).

[gr]

co.

11. Dovrò dunque morire

Do- vrò dun- que mo- ri- re-

5 *[senza mis.]* *[rit.]* *[t]*
 Pria che di nou- vo io mi- ri Voi bra- ma- ta ca- gion d'e' miei mar- ti- ri?

10 *[a tempo]* *[escl.]*
 Mio per- du- to te- so- ro, Non po- trò dir- vi, pria ch' io

14
 mo- ra, io mo- ro, io mo- ro? O,

20 *[escl.]*
 o, mi- se- ria in- au- di- ta, Non po- ter dir a

25 *[escl.]*

1 *[t]*

6 11 #10 14

30

1 7 #6 11 #10 9 #10

34 *[t]*

6 11 #10 6

[escl]

39

1 (6) 11 #10 14

43

1 #10 11 #10 11 11 #10 14

1 *[t]*

12. Filli, mirando il cielo

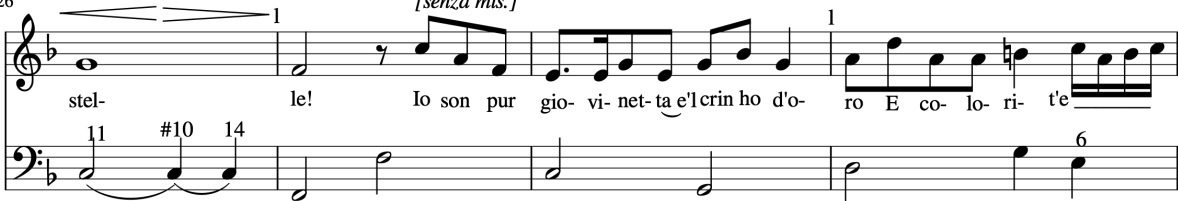
Fil- li, mi- ran- do il cie- lo,

Di- cea do- glio- s'e in- tan- to Em- pia di cal- de- per- l'un bian-

co ve- lo: Io mi di- stil- lo in pian-

-tà, nè ri- tro- vo pie- ta- t'o ciel, o ciel, o

26 *[senza mis.]*



stel-le! Io son pur gio-vi-net-ta e'l crin ho d'o-ro E co-lo-ri- t'e

30 *[a tempo]*



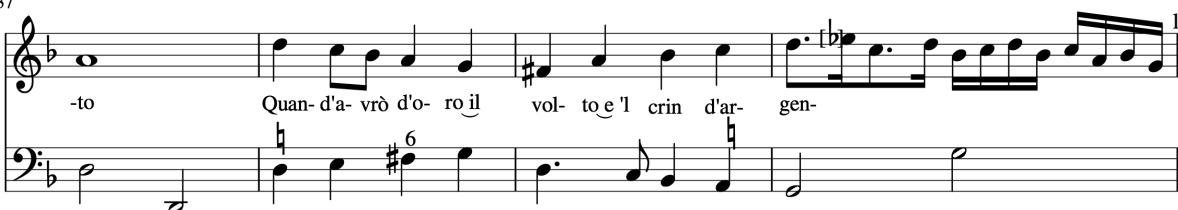
bel-le, Sem-bran le guan-cie mie-ro-se no-vel-le.

34 *[escl.]*



Ahi, ahi, qual sa-rà 'l tor-men-

37



-to Quan-d'a- vrò d'o-ro il vol-to e 'l crin d'ar-gen-

41 *[t]*



- to? Ahi, ahi,

45 *[escl]*



-- ahi, qual sa-rà 'l tor-men- to Quan-d'a- vrò d'o-ro il

49

vol- to e' l crin d'ar- gen- - to,

11 #10 14

53

quan- d'a- vrò d'o- ro il vol- to e' l crin

6

57

[t] d'ar gen-

60

tri[llo] tri[llo]

62

[gr] to?

1.1.2.CORO FINAL DE IL RAPIDAMENTO DI CEFALO⁴²²

Ineffabile ardore

Muove si dolce

Caduca fiamma

Qual trascorrendo

Quand' il bell' anno primavera infiora

⁴²² Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit. transcripción p. 31-36

Coro final de *Il rapimento di Cefalo*

Debido a muchos impedimentos, no pude publicar, como yo habría deseado, *Il rapimento di Cefalo*, escrito por mi bajo la protección de mi señor el Gran Duque Fernando I de Medici, compuesto ex profeso para las festividades nupciales de su Majestad María de Medici, Reina de Francia y Navarra. Ahora me parece oportuno, con ocasión de publicar estas otras piezas mías, añadirles el coro final de *Il rapimento*, en las secciones en solitario en las cuales se pueden ver las diversas clases de *passaggi* que he compuesto; De modo que no necesito demostrarlos de otro modo (como había pensado hacer), ya que en la cuerda de bajo (que a veces alcanza el rango de tenor) y en las dos cuerdas de tenor que le siguen, pueden observarse los principios que empleo para las sílabas, tanto largas como cortas.

En estas secciones como en mis otras piezas, cuando ocurren tales ornamentos, no he tratado las “buenas” y las “malas” (consonancias y disonancias) según las reglas del contrapunto; Ni he cambiado la nota del bajo (instrumental) en puntos disonantes en su curso. Yo juzgo esto como permisible, tanto para diversificarlos (es decir, los *passaggi*), como para el privilegio que el solista debe tener en tales secciones de no chocar con las partes internas (lo cual sería un grave error en otra música del tipo habitual, con varias voces, si alguna parte hizo *passaggi*). Excepto por asegurarse de no violar el contrapunto que hay en estas piezas (ni caer en muchos otros errores posibles), uno debe concentrarse únicamente en el buen estilo y el afecto, respecto del cual se ha hecho una declaración adecuada en el discurso anterior (véase el prefacio).

Coro final de Il rapimento di Cefalo (de Gabriello Chiabrera) concertado con voces e instrumentos por setenta y cinco personas en un semicírculo para toda la escena, después de lo cual siguió otra música y un baile, que publicaré en otro momento.

Ineffabile ardore

Soprano In - ef - fa - bi le ar do - re, in - ef - fa - bi-le ar -

Soprano In - ef - fa - bi le ar do - re, in - ef - fa - bi-le ar -

Alto In - ef - fa - bi le ar do - re, in - ef - fa - bi-le ar -

Tenor In - ef - fa - bi le ar do - re, in - ef - fa - bi-le ar -

Tenor In - ef - fa - bi le ar do - re, in - ef - fa - bi-le ar -

Bajo In - ef - fa - bi le ar do - re, in - ef - fa - bi-le ar -

5

S. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

S. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

A. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri - chia -

T. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

T. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri -

B. do - re, Ch'a - gli al - ber - ghi del ciel ri - chia -

9

S. - chia - ma il co - re.

S. chia - ma il co - re.

A. - ma il co - re.

T. chia - ma il co - re.

T. chia - ma il co - re.

B. - ma il co - re.

Muove si dolce

This air was sung, with *passaggi* as given, by Melchior Palontrotti,
excellent musician of Our Lord's Chapel.

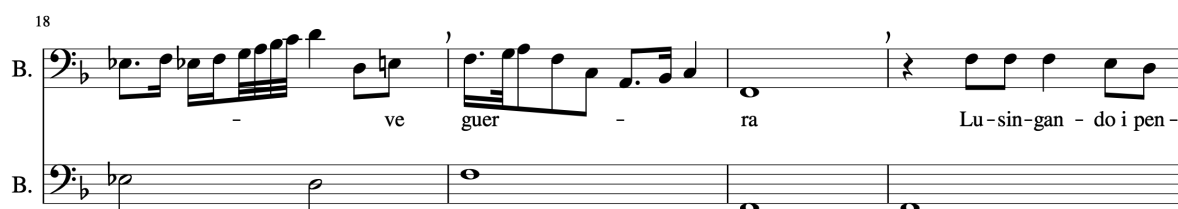
14

B. 

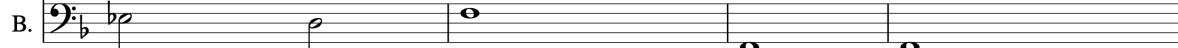
Muo - ve si dol - ce, e si soa - -

B. 

18

B. 

- ve guer - ra Lu-sin-gan - do i pen -

B. 

22

B. 

sier bel - tà mor - ta

B. 

26

B. 

le, Ch'a vo-lo un cor non spie-ghe - ria mai l'a -

B. 

30

B. 

- - - - le

B. 

34 *es [clamazione] e trillo* *tri[llo]*

B. *Per sol - le - var - si pe - re - grin da ter - ra, Se non scen -*

B. 7 6 6 6

39

B. *de - ste a ri - sve - gliar - lo A -*

B. #10 11 14

42 *[esclamazione e trillo]*

B. *mo - re, Per sol - le - var - si pe - re - grin da*

B. 11 #10 14 5 6

47 *[t]*

B. *ter - ra, Se non scen - de - ste a ri - sve - gliar -*

B. 6 6

51

B. *lo A*

B.

53

B. *mo - re.*

B. 11 #10 14

Repeat "Ineffabile ardore."

Caduca fiamma


This air was sung, with different *passaggi*, according to this own style, by Jacopo Peri, excellent musician in the service of Our Serene Highnesses [the Medici].

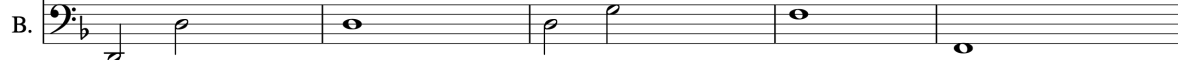
57

T. 

B. 

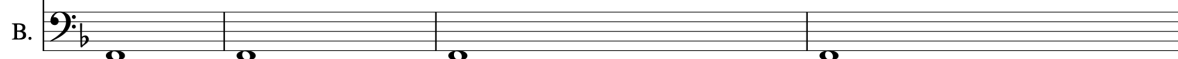
62

T. 

B. 

67

T. 

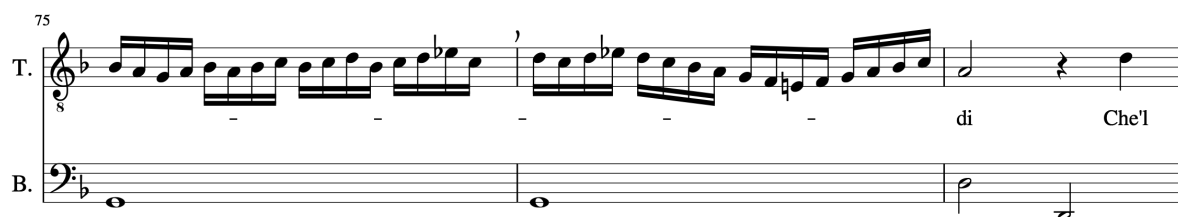
B. 

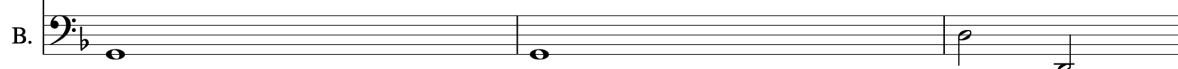
71

T. 

B. 

75

T. 

B. 

78

T.  cor pia - ga - to han di be - ar


B. 

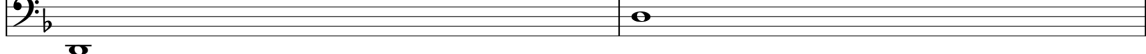
82

T.  va - lo - -



B. 

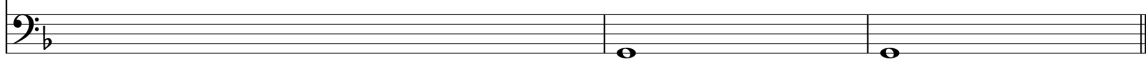
84

T.  - - - - -

B. 

86

T.  re. 

B. 

Repeat "Ineffabile ardore."

Qual trascorrendo

This air was sung, with some of the *passaggi* as given and some according to this own taste, by the famous Francesco Rasi, noble of Arezzo, most obliging servant of His Highness [the Duke] of Mantua.

89

T.  Qual tra - scor - ren - do per gli e - te - rei

B. 

93

T. 

cam - pi Il sol quag - giù l'om - bre not - tur - ne ag - gior -

B. 

99

T. 

na, Ta - le a - mor sul - le stel - le al - mo sog - gior - -

B. 


103

T. 

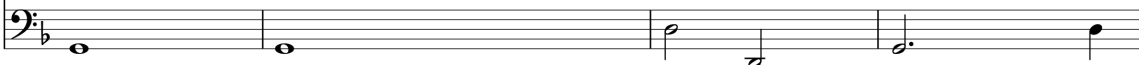
na, E co - spar - ge fra noi

B. 

106

T. 

ful - gi - di lam - pi Per in - vo -

B. 

110

T. 

glia - re al - trui del suo

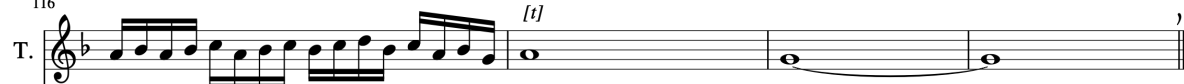
B. 

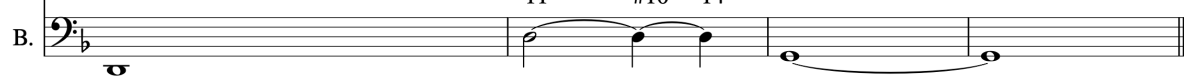
113

T. 

B. 

116

T. 

B. 

[Repeat "Ineffabile ardore."]

Quand'il bell'anno primavera infiora

120

S. 

S. 

A. 

T. 

T. 

B. 

125

S. D'in - fi - ni - ti co - lor ri - de il ter - re - no,

S. D'in - fi - ni - ti co - lor ri - de il ter - re - no,

A. D'in - fi - ni - ti co - lor ri - de il ter - re - no,

T. D'in - fi - ni - ti co - lor ri - de il ter - re - no,

T. D'in - fi - ni - ti co - lor ri - de il ter - re - no,

B. D'in - fi - ni - ti co - lor ri - de il ter - re - no,

130

S. On - de in - fi - ni - te ha l'o - ce - an nel se - no;

S. On - de in - fi - ni - te ha l'o - ce - an nel se - no;

A. On - de in - fi - ni - te ha l'o - ce - an nel se - no;

T. On - de in - fi - ni - te ha l'o - ce - an nel se - no;

T. On - de in - fi - ni - te ha l'o - ce - an nel se - no; Ma

B. On - de in - fi - ni - te ha l'o - ce - an nel se - no;

134

S. Ma mi-nor pe - n'a nu-me-rar - le fo - ra, Che d'a - mor ce - le -

S. Ma mi-nor pe - n'a nu-me-rar - le fo - ra, Che d'a - mor ce - le -

A. Ma mi-nor pe - n'a nu-me-rar - le fo - ra, Che d'a - mor ce - le -

T. Ma mi-nor pe - n'a nu-me-rar - le fo - ra, Che d'a - mor ce - le -

T. — mi-nor pe - n'a nu-me-rar - le fo - ra, Che d'a - mor ce - le -

B. Ma mi-nor pe - n'a nu-me-rar - le fo - ra, Che d'a - mor ce - le -

139

S. brar l'in - cli - to o - no - re, re. 1. 2.

S. brar l'in - cli - to o - no - re, re.

A. brar l'in - cli - to o - no - re, re.

T. brar l'in - cli - to o - no - re, re.

T. brar l'in - cli - to o - no - re, Ma re.

B. brar l'in - cli - to o - no - re, re.

[Repeat "Ineffabile ardore."]

1.1.3. ARIAS⁴²³

- 1. Io parto, amati lumi*
- 2. Ardi, cor mio*
- 3. Ard'il moi petto misero*
- 4. Fere selvaggie*
- 5. Fillide mia*
- 6. Udite, udite, amanti*
- 7. Occh'immortali*
- 8. Odi, Euterpe*
- 9. Belle rose porporine*
- 10. Chi mi confort'ahimè*

⁴²³ Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit. transcripción p. 37-51

Arias

1.Io parto, amati lumi

Caccini

[1.]Io par - to,a ma - ti lu - mi, Rimi ra t'ildo lor, rimi ra - t'ildo lor

del - la par - ti - ta In que - sta fron - te pal - li d'esmar - ri - ta, Rimi ra - t'ildo

lor, rimi ra - t'ildo lor del la par - ti - ta In que sta fron - te pal - li

d'e smar - ri - ta, in que sta fron - te pal - li d'e smar -

ri - ta. [2.]Io par - to,oc - chi se -

33 [escl]

re - ni, Fra cotan - to mar - tir, fra co - tan - to mar - tir non
#10 11

37

mi ne - ga - te Un guar - do, non d'a - mor, ma
6 7 #6

41 [gr]

di pie - ta - te, Un guar - do, non d'a -
6

44 [escl]

mor, ma di pie - ta - te, ma
6 11 #10 6

49 [t]

di pieta - te. [3.]Io par-t'o stel - le, o so - li, Oc - chi mu-midel
#10 11 11 #10 14 6 #10 11 11 #10 14

57 *[escl]* *[t]*

cor ch'in ter - r'a do - ro, Io par - to, io par-to, ahi! non più par - t'io mo - ro,

11 #10

63 *[escl]* *[escl]*

Oc - chinu - midel cor ch'in ter - r'a do - ro. Io par - to, io par-to ahi! non più par -

68 *[t]*

- t'io mo - ro, ahi! non più par - t'io mo - ro. [4.] So - spir, tor-

11 #10 6 #10 11 11 #10 14

77

men - ti/e do - glie, Fi - di com pa - gni miei, que-re - le/e

7 7 [#]6

82

pian - ti, Ve-ni - t'io par-to, ad dio, ad-dio di - let - ti/e can - ti, ad -

6 7 6 11 #10 14

88

[t]

dio di-let - ti/e can - ti. [5.]Ad-dio ri - si,addio gio - ie,

#10 11 11 #1014 11#10

95

Addiocan - di-di gior ni/e fe - li - ci/o - re, Re - sta - te se - co, re - sta - te se-co/in

100

com-pa-gnia d'a - mo - re, Ad-dio can-di-di gior - ni/e fe - li - ci/o - re, Re-sta - te

107

[t]

se-co, resta - te se-co/incom - pa - gnia d'amo - re, in com - pa gnia d'a-

11#1014

114

[t]

mo - re.

11 #10 14

2. Ardi, cor mio

Caccini

Ar - di, ar - di, cor mi o, Che non fu vi - sta - ma-i Flam -

- ma di più - bei - ra - i; Ar -

di, ar -

di, cor mi o, Che'l fo - co che t'in - cen - de Più chia - ro splen - de De'

rai del bion - do di - o; Ar -

22

di, cor mi - o, ar - di, cor

mi - o.

11 #10 14

Che destar possa amore;
Canta, o mio core.

Luci serene,
Per voi lieto e ridente
Vivo tra fiamma ardente;
Luci serene,
Per voi mi son soavi
Qual ha più gravi
Amor tormenti e pene,
Luci serene.

Laccio soave,
Stringimi 'l cor si forte
Che no 'l disciolga morte;
Laccio soave,
Si caro il cor m'annodi
Che dolci i nodi
E libertà m'è grave,
Laccio soave.

Feice amante,
Sospir mai nè lamento
Non spargo indarno al vento;
Felice amante,
Ancor mai non vid'io
Men dolce e pio
L'angelico sembiante,
Felice amante.

Almo mio sole,
Al tuo lucente raggio
Tempo non faccia oltraggio;
Almo mio sole,
Slepnda il bel lume eterno,
Nè mai per verano
Scaldi men, ch'ei non suole,
Almo mio sole.

3. Ard' il mio petto misero

Caccini

[1.] Ar - d'il mio pet - to mi - se - ro Al - ta fiam - ma lu - cen - te, Sì co - me

du - re stel - le/al - trui per - mi - se - ro; E ben che las - so/il cor ne pe - ni/ar -

den - te, Non se ne pen - te, non

se ne pen - te. [2.] Di - c'ei quan - tun que/af - flig - ga - mi A - sprezz'em -

pia, in - fi - ni - ta, E dur' ar - co di sde - gn'o - gn'or tra - fig - ga - mi,

27

[escl] [escl]

Dol - ce sa-rà, s'im - pe - tr'un sguar - d'in vi - ta, O gni fe-ri - ta, o -

6 11 10

32

gni feri - ta. [3.]Co - sì, fol - le, con-so - la -

12 13 #10 11 #10 14

38

si, Ma per l'e - ter - no cor - so In - tan - to bat - te no-str'e - ta -

6 11 #10

43

[senza mis.]

- t'e vo - la - si; O cor di don-na, per al-trui soc - cor-so, E ti - gr'e d'or - so, O,

50

o cor di don - na, o cor di don - na, per al - trui soc - cor-so, E ti-gr'ed'or -

[6] 11 10

55

so, E ti-gr'ed'or -

#10 11 11 #10 14

59

so.

4. Fere selvaggie

Caccini

[escl]

[1.]Fe - re sel - vag - gie, Che per mon - ti/er - ra - te, Il piè fer - ma - te In

7

que - ste ver - di piag - gie. U - di - t'il mio la men - to Ch'a ta - lor per pie - tà fer -

13

[escl] [t]

ma - to/il ven - to, to, [2.]Fil - li - de mi - a, Mia Fil - li - de

21

bel - la, M'è sì ru - bel - la, Sì spie - ta - t'e ri - a, Che mi ve - de mo - ri -

28

re, Chemi ve - de mo - ri - re, Nè vuol mo - ren - d'il mio cor - do - glio u -

33 [t] 1. 2.

di - re, re.

[3.]Per lei mi strug - go Co-me ce - r'al fo - co,

11 #10 14

41

Ne tro - vo lo - co S'iom'as-si - d'o fug - go; Tal ch'o - mai vin-t'estan - co Sen-to lo

7 #6 6 6

48 1. 2.

spirto/e'l cor ve nir miman - co, Co. [4.]Di - te-li vo - i,

#10 11 11 #1014

56

Se di me vi ca - le, Che'l mio gran ma - le Vien da-gl'oc-chi suo - i; Di - te-li che ri -

7 #6 6 6

63

mi - ri, Di - te-li che ri - mi - ri Men - tre ch'io mo-ro/al - me - no/i miei

68

[t]

1. 2.

mar - ti - ri, ri.

11 #10 14

5. Fillide mia

Caccini

Fil - li - de mi - a, se di bel - tà sei va - ga,

D'o - gn'al - tra cu - ra/o mai di - sgom - br'il co -

re, Ar - di d'a - mo - re! Ar - di d'a - mo - re! Ar -

di d'a - mo - re!

Ardi d'amore nell' amorose fiamme;
Risplende di beltà l'alto tesoro
Qual gemma in oro.

Nel fior degli anni, alle canute cure
Rivolto i bei desir, negletto e incolto;
Lassi il bel volto.

Ogni pensiero, ogni disegno atterra,
Sovra 'l goduto ben sol non può morte,
O fato, o sorte.

Ardi d'amore; Amor, pittore accorto,
Sa far le guancie di color d'aurora
E 'l crine indora

Torna, deh, torna alle dolcezze prime;
Non ti sovien, cor mio, de' lieti giorni?
Il dì presente.

Filli, che pensi, ahi, come strale o vento
Si dileguano i giorni e fuggon l'ore:
Ardi d'amore.

Ma tu, d'amore ogni favilla spenta,
Al campo, al gregge sol pensi ed affanni
Nel fior degli anni.

Credi, cor mio, per troppo senno è folle,
Chi pensando à diman passa dolente
Il dì presente.

6. Udite, udite amanti

Caccini

U - di - te, u di - te, a man - ti, U - di - te, o fe - re/er ran - ti, O cie - lo, o stel - le,

9

O lu - na, o so - le, Don - n'e don - zel - le, Le mie pa - ro - le; E s'à ra - gion mi

17

do - glio Pian - ge - te/al mio cor do - glio, Pian - ge - te/al mio cor - do - [t]

24

glio.

La bella donna mia,
Già sì cortese e pia,
Non so perchè,
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai,
Et io pur vivo e spiro;
Sentite che martiro.

Care, amorose stelle,
Voi pur cortesi e belle,
Con dolci sguardi
Tenest' in vita
Da mille dardi
L'alma ferita,
Et or più non vi miro;
Sentite che martiro.

Ohimè, che tristo e solo,
Sol io sento 'l mio duolo;
L'alma lo sente,
Sentelo 'l core,
E lo consente
Ingiusto amore;
Amor se 'l vede e tace,
Et ha pur arco e face.

7. Occh'immortali

Caccini

Oc - ch'im mor-ta - li, D'a - mor glo-ria/e splen - do - re, Ar - ma - te vi di

fiam-m'e d'au-rei [escl] stra - li: Ec - co'l mio [t] co - re, Ec [t] co'l mio co - re!

Ecco 'l mio core,
 Che scorre il campo ardito,
 All'armi, occhi guerrieri; all'armi, amore,
 Su, ch'io v'invito.

Su, ch'io v'invito;
 Suonan sospiri ardenti,
 Spem'il cor guida e l'ha pietà fornito
 D'armi possenti.

D'armi possenti
 Armato; o vuol morire,
 O scacciar vuol da voi, stelle lucenti,
 Gli sdegni e l'ire.

Gli sdegni e l'ire
 Omai prendino esiglio
 Più non poss'io, nè più gli vò soffrire
 In quel bel ciglio.

In quel bel ciglio
 Faccia pietà ritorno,
 O ch'a stancarvi combattendo piglio
 La nott'e 'l giorno.

La nott'e 'l giorno
 Sempr'udirete pianti,
 Sempre di foco e fiamma avrete intorno
 Sospiri erranti.

8. Odi, Euterpe

Caccini

First system of the musical score. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody starts with a half note 'O', followed by a quarter rest, and then a half note 'di!'. A double bar line separates this from the next section, which starts with a 3/2 time signature. The melody continues with 'O - di, Eu - ter - pe, il dol - ce can - to'. The bass line consists of whole notes. Fingerings 11 and #10 are indicated for the final notes.

O - di!

O - di, Eu - ter - pe, il dol - ce can - to

Second system of the musical score, measures 5-7. The melody starts with a half note 'Ch'a', followed by a quarter note 'lo', a quarter rest, and then a half note 'A - mor m'im-pe - tra'. The time signature changes to 3/2. The melody continues with 'Et ac - cor - d'al dol -'. The bass line consists of whole notes. Fingerings 6, 11, and #10 are indicated.

Ch'a lo stil A - mor m'im-pe - tra Et ac - cor - d'al dol -

Third system of the musical score, measures 8-10. The melody starts with a half note '- ce can - to', followed by a quarter note 'L'au - reo suon - del - la mia ce - tra,'. The time signature changes to 3/2. The melody continues with 'L'au - reo suon - del - la mia ce - tra,'. The bass line consists of whole notes. Fingerings 11, #10, and 6 are indicated.

- ce can - to L'au - reo suon - del - la mia ce - tra,

Fourth system of the musical score, measures 11-12. The melody starts with a half note 'Ch'a', followed by a quarter note 'dir quel', a quarter rest, and then a half note 'ch'ei mi ra - gio - na'. The time signature changes to 3/2. The melody continues with 'mi ra - gio - na'. The bass line consists of whole notes. Fingerings 6, 11, and #10 are indicated.

Ch'a dir quel ch'ei mi ra - gio - na

Fifth system of the musical score, measures 13-15. The melody starts with a half note 'Trop - po dol - ce/a - mor', followed by a quarter note 'mi spreo - na,', a quarter rest, and then a half note 'Trop - po dol - ce/a - mor'. The time signature changes to 3/2. The melody continues with 'Trop - po dol - ce/a - mor'. The bass line consists of whole notes. Fingerings 11, #10, and 6 are indicated.

Trop - po dol - ce/a - mor mi spreo - na, Trop - po dol - ce/a - mor

16

mi spro - na, a mor - mi spro - na.

11 #10 11 #10 14

tri[llo] *[t]*

Di notturno e casto velo
 La mia Lidia il sen copria;
 Ma la luna in mezzo il cielo
 Colcemente il sen m'apria,
 Ch'a mirar sì bel tesoro
 Lampeggiò di fiamme d'oro.

E vedea soave e pura
 La sua neve il petto aprire;
 E sentia di dolce cura
 Nel mio petto il cor languire;
 E salir veloce, e leve
 Il mio cor tra neve e neve.

Io mirava e tu ferivi,
 Lidia mia, soavemente;
 Io spronava e tu rapivi
 Nel tuo sen la vista ardente;
 Io movea poche faville,
 Tu le fiamme à mille à mille.

Nè se vivo, o vago aspetto,
 Portò mai fu l'orizzonte,
 Nè pur quando il suo diletto
 Rimirò fu 'l Cario monte,
 Ch'a mirar cose sì belle
 Tanti rai fur tante stelle.

E da quei soavi albori
 Sfavillava un dolce foco;
 E le grazie con gli amori
 Avean quivi un dolce loco;
 E, se quivi il cor giungea,
 Su la neve il cor m'ardea.

E se come il seno aprendo
 Tante fiamme tu movei,
 Sfavillar potea vedendo
 Tanti lumi gli occhi miei,
 Nel tuo sen potea mirare
 Maraviglie assai più care.

Anzi, i lumi e i lampi suoi,
 Men possenti e meno ardenti,
 Lidia, il Sol degli occhi tuoi
 Fea più chiari e più lucenti,
 E scopriva il tuo bel seno
 Pur il lume tuo sereno.

Ma sì dolce ardeva il core,
 Ch'ogni fiamma ed ogni dardo
 In quel caro sen d'amore
 Rinfrescava ogni ora un guárdo,
 E già m'era il cor ferito
 A le piaghe un dolce invito.

Ma languia la vista inferma
 A l'aprir di tanti obbietti,
 Ne potea giammai star ferma
 A cercar tanti diletta,
 E moriro i rai meschini
 Tra duoi pomi alabastrini.

9. Belle rose porporine

Caccini

[1.] Bel - le ro - se por - po - ri - ne — Che tra spi - ne — Sul - l'au -

ro - ra — non a pri - te; Ma, mi - ni - stri de - gl'a - mo - ri, Bei te - so - ri Di bei

6 6 11#10

den - ti cu - sto - di - te, Ma, mi - ni - stri de - gl'a - mo - ri, Bei te - so - ri Di bei

11 #10

den - ti cu - sto - di - te, Di bei den - ti cu - sto - di - te. —

11 #10 11 #10

2. Di - te, ro - se pre - zi - o - se, A - mo - ro - se; Di - t'on -

11 #10

25

d'è, che s'io m'af - fi - so Nel bel guar - do/ac - ce - so/ar -

11 #10 11 #10

29

den - te Voi re - pen - te Di - scio - glie - te/un bel sor - ri - so, Di - scio -

11 #10

33

glie - te/un bel sor - ri - so? ri - so?

1. 2.

11 #10

3. E ciò forse per aita
Di mia vita,
Che non regge alle vostr'ire?
O pur è perchè voi siete
Tutte liete,
Me mirando 'n su 'l morire?

4. Belle rose, ò feritate,
O pietate
Del sì far la cagion sia
Io vo dir in nuovi modi
Vostre lodi;
Ma ridete tuttavia.

5. Se bel rio, bell' aurette
Tra l'erbetta
Su 'l mattin mormorando erra;
Se di fiori un praticello
Si fa bello;
Noi diciam: ride la terra.

6. Quando avvien, ch'un zeffiretto
Per diletto
Muova 'l piè sull'onde chiare,
Sì che l'acqua in sull'arena
Scherzi appena;
Noi diciam, che ride il mare.

7. Se già tra flor vermigli,
Se tra gigli
Veste l'alba un'aureo velo,
E sù rote di zaffiro
Mouve in giro;
Noi diciam, che ride il cielo.

8. Ben è ver, quand'è giocondo
Rid'il mondo,
Rid'il ciel quand'è gioioso;
Ben è ver; ma non san poi
Come voi
Far un riso grazioso.

10. Chi mi confort'ahimè

Caccini

[senza mis.] [t]

[1.]Chi mi con - for - t'ahi - mè, chi più con - so - la - mi,

7 [a tempo] [t]

Or che'l mio sol che sì bei rag - gi/a - dor - na - no

13

Il de-si-a - to lu - me,ahi las - so,in-vo - la - mi, Il de-si-

19 [t]

a - to lu - me,ahi las - -

22

- so, in - vo - la mi.

[2.] La bellissima aurora, onde s'aggiornano
Mie notti, innanzi tempo ecco
abbandonami Nè pensa che queste
ore unqua non tornano.

[3.] Quinci sì trista in cor voce risuonami,
Che tutti i miei pensier dolcezza
obliano E rio sospetto à rie querele
spronami.

[4.] Diva, che gli occhi miei tanto desiano,
E che nuove vaghezze oggi in te
sorgono, Che dal mesto Titon si ti
disviano?

5. Deh, se tue bel - le ci - glia/or - a mi

scor - - - go - no, Mi - ra che gl'oc chi

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "miei la - cri - me pio" under the notes. The bottom staff is a piano accompaniment line, also in bass clef with a key signature of one flat, showing a few initial notes.

Musical score for the vocal part of the song. The key signature is one flat (B-flat). The vocal line is written in a single staff. The lyrics are: "vo - nò, E che men - tre dal". The score includes a double bar line and a repeat sign. The numbers 11, 10, and 14 are written below the staff.

cor pre - ghi ti por - go-no Mie vo - ci coi so -

45

spir ——— l'a

47

ria com - mo - vo - no,

51

Mie vo - ci ——— coi so - spir ——— l'a - ria com -

57

mo

59

vo - no.

1.2. VIDEOS PRESENTACIÓN Y PRE-MASTER DOBLE CD DE LA INTEGRAL DE *LE NUOVE MUSICHE* (1602)

Aportamos los siguientes links con:

1.- Vídeos de los recitales presentación del trabajo *Le Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini dados por quien suscribe como soprano en el Patio de la Infanta de Zaragoza con el acompañamiento instrumental del tiorbista Francisco López y el coro de cámara Ars Poliphonica, y en el VIII Ciclo SIM Santander (Semana Inusual de la Música) del CPM Jesús de Monasterio, con acompañamiento instrumental del clavicémbalo de Ángeles López-Alonso.

<http://www.estrellacuello.com/musica-antigua-le-nuove-musiche-caccini/>

2.- Carpeta donde se han volcado los audios del pre-master del doble CD *Le Nuove Musiche* (1602) de Giulio Caccini para el sello IBS Classical.

<https://drive.google.com/open?id=1ub-blzyZWF2Me8WMv3f92gWXru1APqri>

1.3. COPIA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE *LE NUOVE MUSICHE* (1602)



Figura A.1. Página 1 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*,
Imprenta Marescotti, Biblioteca Nacional Central, Música Antigua 31, Florencia.

Io Fra Francesco Tibaldi Fiorentino de Minori Conuentuali hò letto questi Madrigali in musica del Signor Giulio Caccini Romano, e dall'esser' composti in materia d'amor'mò. dano in poi, non vi hò trouato cosa repugnante alla cattolica fede, ne tã poco contro Prelati di Santa Chiesa, Republiche, ò Prencipi, & in fede di ciò hò scritto questi quattro versi di propria mano in Santa Croce di Firenze l'vltimo di Giugno 1602. con la lettera dedicatoria al Signor Lorenzo Saluiati, & vn'altra a Lettori.

Concedesi si stampino col consenso del padre Inquisitore. il dì 1. Luglio 1602.

Cos. Vicario di Fiorenza.

Si concede licenza di stamparli in Fiorenza. In quorum fidem. Dat. Flor. die 1. Iunij 1602.

L'Inquisitor di Fiorenza.

No. 2 in M. 396.74

Figura A.2. Página 2 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

ALL'ILLVSTRISSIMO
SIGNOR LORENZO SALVIATI
SVO SIGNORE OSSERVANDISS,



UNA cosa inanimisce più ad offerire altrui eziandio i piccioli doni, che la gratitudine di chi talora si è degnato riceverli; V. S. Illustrissima si compiacque sempre di favorire, e gradire, non dirò i doni, ma i saggi de gli esercizi miei musicali; mentre che il suo nobile intelletto in tutte le belle discipline affinato, si è dilettrato non solamente di ascoltare da me, e da chi è esercitato da me le musiche mie, e il canto; ma souente ancora di onorarle cantandole. Il perche douendo io per una certa mia esperienza dell'arte, pubblicare alcuni pochi miei Madrigali, e canzonette composte à aria, le raccomando alla protezione sua, che con tanta cortesia si è compiaciuta pregiarle: sperando che quelle Muse, cõ le quali ella nel suo nobilissimo giardino si suole stare à virtuoso diletto, che per vicinanza di luogo à quelle umilissime della mia casa non son disgiunte, debbiano tener ricordata à V. S. Illustrissima quella seruitù mia, che antica oramai essendo, desidera, e spera ogniora più internar si nella sua virtù, e nella benignità della grazia sua, la quale desiderando io sempre che sia illustrata dalla grazia diuina, à lei so reuerenza debitamente; Di Casa in Firenze il dì primo di Febbraio 1601.

Di V. S. Illustrissima

Obbligatissimo Seruitore

Giulio Caccini.

A 2 Mi

Figura A.3. Página 3 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

A I LETTORI:

SE gli studi della musica fatti da me intorno alla nobile maniera di cantare dal famoso Scipione del Palla mio maestro appresa, et altre mie composizioni di più madrigali, et arie, composti da me in diuersi tempi io non ho sino ad hora manifestati, ciò è addiuenuto dal non istimare io: parendo à me che assai di onore riceuessero dette mie musiche, e molto più del merito loro veggendole continuamente esercitate, da i più famosi cantori, e cantatrici d'Italia, et altri nobili, amatori di questa professione. Ma ora veggendo andare attorno molto di esse lacere, e guaste, et in oltre malamente adoperarsi quei lunghi giri di voci semplici, e doppi, cioè raddoppiate, intrecciate l'una nell'altra ritrouate da me per isfuggire quella antica maniera di passaggi che già si costumarono, più propria per gli strumenti di fiato, e di corde, che per le voci, et altresì usarsi indifferentemente, il crescere, e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli, e gruppi, et altri cotati ornamenti alla buona maniera di cantare: sono stato necessitato, et anco mosso da amici di far istampare dette mie musiche; et in questa prima impressione con questo discorso à i Lettori mostrare le cagioni, che m'indussero à simil modo di canto per una voce sola, assine che, non essendosi nè moderni nè passati costumate (ch'io sappia) musiche di quella intera grazia ch'io sento nel mio animo risonare, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio, e che altri possa giungere alla perfezione, che Poca fauilla gran fiamma seconda. Io veramente ne i tempi che fioriuà in Firenze la virtuosissima Camerata dell'Illustrissimo Signor Giouanni Bardi de' Conti di Vernio, oue concorreuano non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i primi musici, et ingegnosi huomini, e Poeti, e Filosofi della Città, hauendola frequentata anch'io, posso dire d'hauere appreso più da i loro dotti ragionari, che in più di trent'anni non ho fatto nel contrappunto, imperò che questi intendentissimi gentilhuomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni conuito, à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, et il verso, ora allungando, et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la fauella, e l'ritmo, et il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori, e che non poteuano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe breui quāto lunghe, et in ogni qualità di musiche pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori; Veduto adunque, si com'io dico che tali musiche, e musici non dauano altro diletto fuori di quello, che poteua l'armonia dare all'udito solo, poi che non poteuano esse muouere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia fauellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne volea seruire all'uso comune, cō le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro; La onde dato principio in quei tempi à questi canti per una voce sola, parendo à me che hauesero più forza per dilettae, e muouere, che le più voci insieme, composti in quei tempi, i Madrigali, Perfidissimo volto, Vedrò'l mio Sol, Douro dunque morire; e simili; e particolarmente l'aria sopra l'Egloga del Sanazzaro, Itene à l'ombra de gli ameni faggi in quello stile proprio, che poi mi serui per le fauole, che in Firenze si sono rappresentate cantando. I quali Madrigali, et Aria uditi in essa camerata con amoreuole applausi, et esortazioni ad eseguire il mio presupposto fine per tal camino mi mossero a trasferirmi à Roma per darne saggio anche quiui, oue fatti udire detti Madrigali et Aria, in casa del Signor Nero Neri à molti gentilhuomini, che quiui s'adunauano, e particolarmente al Signor Leone Strozzi, tutti possono rendere buona testimonianza quanto mi esortassero à continuare l'incominciata impresa, dicendomi per sino à quei tēpi, non hauere udito mai armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corde, che hauesse hauuto tanta forza di muouere

Figura A.4. Página 4 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

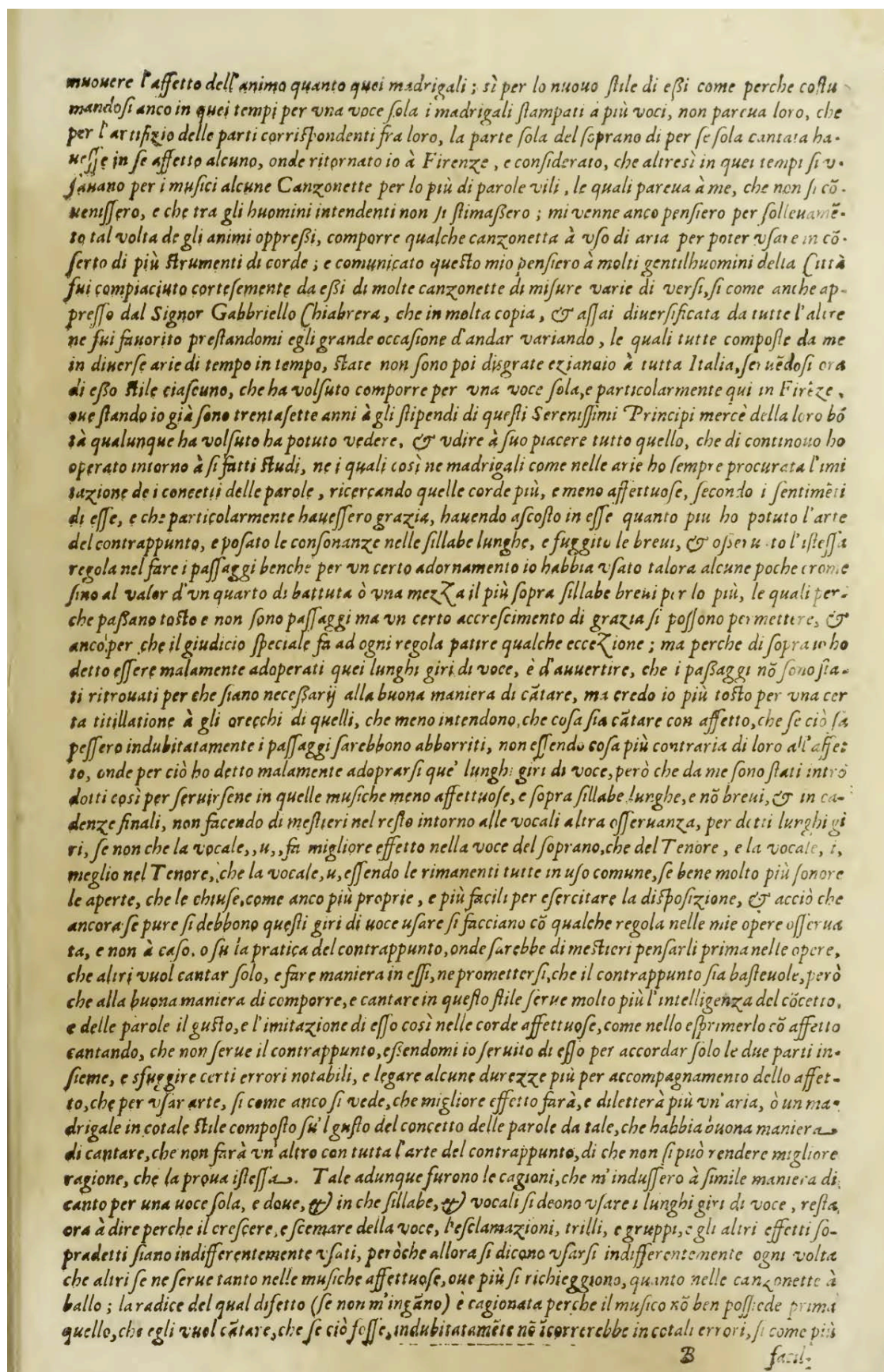


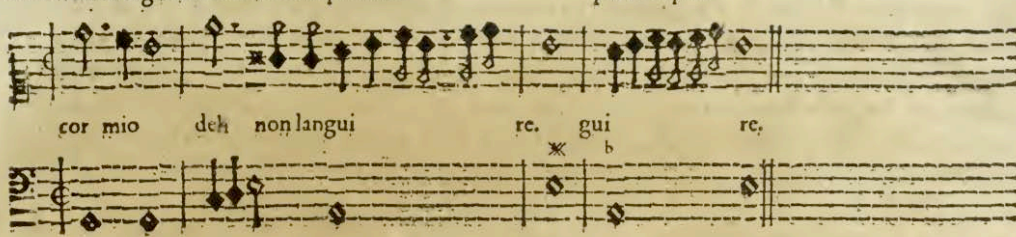
Figura A.5. Página 5 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

facilmente incorre quel tale, che formatosi una maniera di cantare (verbigrazia) tutta affettuosa cō una regola generale, che nel crescere, e scemare della voce, e nelle esclamazioni sia il fondamēto di esso affetto, sempre se ne serue in ogni sorte di musica, non discernendo se le parole il richieggono; la doue coloro, che bene intendono i concetti, e i sentimēti delle parole conoscono i nostri difetti, e fanno distinguere oue più, e meno si richiegga esso affetto: à quali si deue procurare con ogni studio di sommanēte piacere, e pregiare più la lode loro che l'applauso del vulgo ignorante; Quest'arte non patisce la mediocrità, e quanto più squisite &c per l'eccellenza sua sono in lei, con tanta più fatica, e diligenza le douemo noi professori di essa ritrouare con ogni studio, & amore, il quale amore ha mosso me (vedendo io, che dalli scritti habbiamo lume d'ogni scienza, e d'ogni arte) à lasciarne questo poco di straglio nelle note appresso, e discorsi, intendendo io di mostrare quanto appartiene à chi fa professione di cantar solo sopra l'armonia di Chitarre, o di altro strumento di corde pur che già sia introdotto nella teorica di essa musica, e suoni à bastanza; Non già, che ella non si acquisti in qualche parte anco per lunga pratica, come si vede, che hanno fatto molti, e huomini, e donne sino à un certo segno però; ma perche la teorica di questi scritti sino al segno sopradetto fa di mestieri. E perche nella professione del cantante (per l'eccellenza sua) non seruono solo le cose particolari, ma tutte insieme la fanno migliore; per procedere adunque con ordine dirò, che i primi, & i più importanti fondamenti sono l'intonazione della voce in tutte le corde, non solo, che nulla nō manchi sotto, o cresca di vantaggio, ma habbia la buona maniera, come ella si debba intonare, la quale per essere usata per lo più in due, vedremo, e l'una, e l'altra, e con le infrastrate note, mostreremo quella, che à me parrà più propria per gli altri effetti, che appresso ne seguono. Sono adunque alcuni, che nell'intonazione della prima voce, intonano una terza sotto, & alcuni altri detta prima nota nella propria corda, sempre crescendola, dicendosi questa essere la buona maniera per mettere la voce con grazia, la quale in quanto alla prima, per non essere regola generale, poi che in molte consonanze ella non accorda, bē che ou' ella si possa anco usare, e diuenuta oramai maniera cotāto ordinaria, che in vece d'hauer grazia (perche anco alcuni si trattengono nella terza sotto troppo spazio di tempo, ou' ella vorrebbe à pena essere accennata) direi ch'ella fosse più tosto rincresceuole all'udito, e che per li principianti particolarmente ella si douesse usare di rado, e come più pellegrina, mi eleggerei in vece di essa la seconda del crescere la voce; Ma perche io non mi sono mai quietato dentro à i termini ordinarij, & usati da gli altri, anzi sono andato sempre inuestigando più nouità à me possibile, pur che la nouità sia stata atta à poter meglio conseguire il fine del musico, cioè dilettae, e muouere l'affetto dell'animo, ho trouato essere maniera più affettuosa lo intonare la voce per contrario effetto all'altro, cioè intonare la prima voce scemandola, però che l'esclamazione, che è mezzo più principale per muouere l'affetto: & esclamazione propriamente altro non è, che nel lassare della voce rinforzarla alquanto: & tale accrescimento di voce nella parte del soprano, massimamente nelle voci finte spesse volte diuene acuto, & impatibile all'udito come in più occasioni ho udito io. Indubitatamente adunque come affetto più proprio per muouere, migliore effetto farà l'intonare la voce scemandola, che crescendo; però che nella detta prima maniera, crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassare di essa crescerla di vantaggio, e però ho detto, ch'ella apparisce sforzata, e cruda. Ma tutto il contrario effetto farà nello scemarla, poi che nel lassarla, il darle un poco più spinto la rēderà sempre più affettuosa; oltre che usando anco tal uolta or l'una, & or l'altra si potrà variare, essendo molto necessaria la uariatione in quest'arte, purché ella sia indiritta al fine detto. Dimanierache, se questa e quella maggior parte della grazia nel cātare atta à poter muouere l'affetto dell'animo, in quei concetti di vero oue più si conuiene usare tali affetti, e se si dimostra con tante uarie ragioni ne viene in conseguenza di nuouo, che da gli scritti s'impara altresì quella grazia più necessaria; che in miglior maniera, e maggior chiarezza per sua intelligenza non si può descriuere, e nondimeno si può acquistare perfettamente, pur che dopo lo studio della teorica, e regole dette, si pōga in atto quella pratica per la quale in tutte le arti si diuene più perfetto, ma particolarmente nella professione, e del perfetto cantore, e della perfetta cantatrice.

Escla.

Figura A.6. Página 6 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.


Esclamazione languida. esclamazione più viua. per esempio.



cor mio deh non langui re. gui re.

Di quello adunque, che possa essere, con maggiore, o minor grazia intonato nella maniera detta, se ne può fare esperienza nelle soprascritte note con le parole sotto, , Cor mio deh non languire , , però che nella prima minima col punto si può intonare, , Cor mio, , scemandola à poco à poco e nel calar della simiminima crescere la voce con un poco più spirito, e verrà fatta l'esclamazione assai affettuosa per la nota anco, che cala per grado; ma molto più, spiritosa apparirà nella parola, , deh, , per la tenuta della nota, che non cala per grado, come anco soauissima poi per la ripresa della sesta maggiore, che cala per salto, il che ho voluto osservare, per mostrare altrui, non solo che cosa è esclamazione, et onde nasca, ma che possono essere ancora di due qualità una più affettuosa dell'altra. si per la maniera cō la quale sono descritte, o intonate nell'un modo, o nell'altro, come per imitazione della parola quādo però ella harà significato cō il cōcetto: oltre che l'esclamazioni in tutte le musiche affettuose p una regola generale si possono sēpre usare in tutte le minime, e semiminime col pūto per discēdere, e faranno uie più affettuose p la nota susseguente, che corre, che non faranno nelle semibreui, nelle quali harà più luogo, il crescere, e scemare della voce senza usar le esclamazioni: intendēdo per conseguenza, che nelle musiche ariose, o canzonette à ballo in uece di essi affetti, si debba usar solo la viuezza del canto, il quale suole essere trasportato dall'aria istessa, nella quale benché talora vi habbia luogo qualche esclamazione, si deue lasciare l'istessa viuezza, e non porui affetto alcuno, che habbia del languido. Il perche noi venghiamo in cognizione quanto sia necessario per il musico un certo giudizio, il quale suole preualere tal volta all'arte: come altresì possiamo ancora conoscere dalle soprascritte note quanta maggior grazia habbiano le prime quattro come sopra la seconda sillaba della parola, , languire, , così ritenute dalla seconda croma col punto, che le ultime quattro uguali, così descritte per esempio. Ma perche molte sono quelle cose, che si usano nella buona maniera di cantare, che per trouarsi in esse maggior grazia, descritte in una maniera, fanno cōtrario effetto l'una dall'altra, onde si dice altrui cantare con più grazia, o mēn grazia mi faranno ora dimostrare prima, in che guisa, è stato descritto da me il trillo, et il gruppo, e la maniera usata da me per insegnarlo à gli'interessati di casa mia, et in oltre poi tutti gli altri effetti più necessarij, acciò non resti squisitezza da me osservata, che non si dimostri.

Trillo. Gruppo.



Il trillo descritto da me sopra una corda sola, non è stato per altra cagione dimostrato in questa guisa, se non perche nello insegnarlo alla mia prima moglie et ora all'altra uiuente con le mie figliuole, non ho osservato altra regola, che l'istessa, nella quale è scritto, e l'uno, e l'altra, cioè il cominciare dalla prima semiminima, e ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale, , à, , sino all'ultima breue, e somigliantemente il gruppo, il qual trillo, e gruppo quanto con la suddetta regola fosse appreso in grande eccellenza dalla mia moglie passata lo lascerò giudicare à chiunque ne' suoi tempi l'udi cantare, come altresì lascio nel giudizio altrui potendosi udire, in quanta squisitezza sia fatto dall'altra mia uiuente, che se vero, è che l'esperienza sia maestra di tutte le cose posso con qualche sicurezza affermare, e dire non si potere usare miglior mezzo per insegnarlo, ne miglior forma per descriuerlo,

Figura A.7. Página 7 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

descriuero, che come si è espresso, e l'uno, e l'altro. Il qual trillo e gruppo per essere scala necessaria, à molte cose, che si descriuono, e sono effetti di quella grazia, che più si ricerca per ben cantare, e come sopra è detto, scritte in una maniera, ò in altra fanno il contrario effetto di quello, che fa di mestieri, mostrerò non solo, come si possono usare, ma etiamdìo tutti essi effetti descritti in due maniere con l'istesso valor delle note, acciò tutta via venghiamo in cognizione, come sopra è replicato più volte, che da questi scritti insieme con la pratica si possono imparare tutte le squisitezze di questa arte.

2 Trillo 1 2 Trillo Ribattata di gola 1

1 Cascata scembiata 1 Cascata doppia

Cascata per ricorre il fiato Altra cascata simile

Poiche per le note soprascritte in due maniere veggiamo hauer più graia il numero secondo, che il numero primo, acciò adunque ne possiamo far migliore esperienza, saranno qui appie descritte alcune di esse con le parole sotto & insieme il Basso per lo Chitarone, e tutti passi affettuosissimi con la pratica de' quali altri potrà esercitarsi in loro: & acquistarne ogni maggior perfezione.

Cor mio deh non lan gui re

11 X 10 14 X 10

Figura A.8. Página 8 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

deh non langui re

trillo.

deh non lan

esclamazione affettuosa

gui re deh non lan gui re Ahimech'io

trillo. gruppi. trillo.

mo ro Par

trillo.

to. Ahi

9

Figura A.9. Página 9 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

me chio mo ro.

6 7 6 11 10 9 10

Aria di Romanesca.

A Hi dispietato Amor come con

6 11 10 9 10

fen ti chio meni vi

6 11 10 9 10 7 6

ta la pe nos, eri a.

6 13 12 11 10 14

scemar di voce escla, spiritosa escla, più viua

Eh deh doue son fuggiti deh doue son spari

6 11 10 11 10

escla escla escla trillo escla

ti gl'oc chi dequalier rai Io son ce ner oma i Au re

6 11 10 11 10

Figura A.10. Página 10 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

senza misura; quasi fauellando in armonia con la suddetta sprezzatura trillo escla

Aure diuine ch'errate pere grine in questa part, e in quella Deh re

escla con misura più larga trill

cate nouella dell'alma luce loro Aure re ch'io mene mo

escla escla rinforzata tr. p. vna meza bat.

ro deh recate nouella dell'alma luce loro Aure Aure ch'io mene mo ro.

E perche negli ultimi due versi sopra le parole, , *Ahi dispietato amor*, , in aria di romanesca, e nel madrigale appresso, , *Deh doue son fuggiti*, , sono dentro tutti i migliori affetti, che si possono usare intorno alla nobiltà di questa maniera di canti gli ho voluti per ciò descriuere; si per mostrare doue si deue crescere, e scemare la voce: à fare l'esclamazioni, trilli, e gruppi, & in somma tutti i tesori di quest'arte, come anco per non essere necessitato altra volta à dimostrar ciò in tutte le opere, che appresso seguiranno: & accioche seruano per esemplo, in riconoscere, in esse musiche i medesimi luoghi, oue saranno più necessari secondo gli affetti delle parole; auuenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi à misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note lamet à meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto; la doue poiche sono tanti gli effetti da usarsi per l'eccellenza di essa arte, ne è tanto necessaria la buona voce per essi quanto la respirazione del fiato per valersene poi, oue fa più di mestieri, sarà perciò utile auuertimento, che il professore di quest'arte poi che egli deue cantar solo sopra Chitarrone, ò altro strumento di corde senza essere forzato accomodarsi ad altri, che à se stesso si elegga un tuono, nel quale possa cantare in voce piena, e naturale per isfuggire le voci finte; nelle quali per fingerle, ò almeno nelle forzate, occorendo valersi della respirazione per non discoprirle molto (poiche per lo più sogliono offendere l'udito, e di essa è pur necessario valersi per dar maggiore spirito al crescere, e scemare della voce, alle esclamazioni, e tutti gli altri effetti, che habbiamo mostrati; faccia si, che non gli venga meno poi oue è bisogno. Ma dalle voci finte non può nascere nobiltà di buò canto: che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde, la quale altrui potrà maneggiare à suo talento, senza valersi della respirazione per altro, che per mostrarsi padrone di tutti gli affetti migliori, che occorrono usarsi in sì fatta nobilissima maniera di cantare, l'amor della quale, e general-

C a mente

Figura A.11. Página 11 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

mente di tutta la musica acceso in me, per inclinazione di natura, e per gli studi di tanti anni, mi scuserà se io mi fosse lasciato trasportar più oltre, che forse non conueniua à chi non meno stima lo imparare, che il comunicar lo imparato, & alla reuerenza, che io porto à tutti i professori di quest'arte: La quale bellissima essendo, e dilettaudo naturalmente, allora si fa ammirabile, e si guadagna interamente l'altrui amore, quando coloro, che la posseggono, e con lo insegnare, e col dilettae altrui esercitandola spesso, la scuoprono, e appalesano per un esempio, e una sembianza vera di quelle inarrestabili armonie celesti, dalle quali deriuano tanti beni sopra la terra, suegliandone gli intelletti uditori alla contemplazione de i diletti infiniti in Cielo somministrati.

Conciosia che io habbia costumato in tutte le mie musiche, che son fuori in penna di denotare per i numeri sopra la parte del Basso le terze, e le seste maggiori oue è segnato il diesis e minori il b molle, e similmente, che le settime, o altre dissonanti siano per accompagnameto delle parti di mezzo; resta ora il dire, che le legature nella parte del Basso in questa maniera sono state usate da me, perche doppo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata, essendo ella la più necessaria (se io non erro.) nella propria posta del Chitarrone, e la più facile da usarsi, e da farsi pratica in essa, essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualunque altro; lasciando nel rimanente in arbitrio di chi più intende, il ripercuotere con il Basso quelle corde, che possono essere di migliore intendimento loro, o che più accompagneranno la parte, che canta sola, non si potendo fuori della nautolatura per quanto io conosco descriuerlo con più facilità. Ma intorno à dette parti di mezzo si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella grauitissimo seruitore à queste Altezze Sereniss. il quale si come veramete ne è stato l'inuatore, così è reputato da tutti per lo più eccellente che sino à nostri tempi habbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori, e quelli, che si dilettao nell'esercizio del Chitarrone; si già egli non auuenisse à lui quello, che ad altri più volte accaduto è, cioè che altri si vergognasse l'hauere imparato dalle discipline altrui, come se ciascuno potesse, o douesse essere inueniore di tutte le cose, e come se e' fusse tolto all'ingegno de gli huomini di poter sempre andar rirouando nuove discipline ad augumento di propria gloria, & al giouamento comune.

Lo Stampatore a Lettori.

La dilazione del tempo dal dì della dedicatoria di quest'opera, che fu al primo di Febbraio sino à questo ultimo di Giugno, nel quale è sottoscritta la licenzia de Superiori, apparirebbe: e lunga, e difforme se il discretio Lettore non fusse auuertito, che dopo il cominciamento della stampa la lunga infermità dell'autore, e la infermità, e morte di Giorgio Mariscotti mio Padre sono state vere cagioni, e spiaceuoli di diuersificare i giorni, e le date.

Figura A.12. Página 12 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Que reuia pie tà mouete ui a pie tà del mio cor

men to e do u'il pianto ,e'l fospirar

nongiunge Dch por ta re

voi lun ge portar' aure beni gn'il mio la

men to Lasso Lasso ch'io prego il vè to,e non m'auueg gio moren d'ohi

mè ch'al vèto ahit'io chieggio Lasso,lasso, ch'io prego il vèto e non m'auueg gio morèd'ohi

A

Figura A.13. Página 13 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

mè ch'al vento ahi t'io chieg gio.

Veste la grim'ama re Quest'angoscio so

Gruppo

pian to piato non è ma s'aghe del mife

ro cor mio ferito da lo ltra le

del vostro fde gno del vostro fde gno adamatino, e ri

o Ahi laf so e si ne lan gue il mio spir

Figura A.14. Página 14 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

to vita le ch'io mi sento mo ri re fero (degno epio
 cor aspro defi re volete pur ch'io mo ra morirò ij morirò ma
 le te pur ch'io mo ra morirò ij morirò ma
 chi mo re vn che v'a do
 ra vole tepurch'io mo ra volete pur ch'io mo ra morirò ij morirò

Figura A.15. Página 15 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Trillo

ma chi mo re vn shev'ado

ra,

D Olcif simo fospi ro ch'elci da quella bocca oue d'a

mor oue d'amor ogni dolcezza fioc cadeh dch

vieni a raddol cire l'ama ro nio dolo re Ecco ch'iota

pr'il co re Ecco ch'iota pro il co re Ma ma folle a chi ridico il mio mar

Figura A.16. Página 16 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

ti read'vn fo spiro erran te che forse vola in sen ad altro amante che forse vola in sen ad

al tro amante che forse vola in sen ad altro aman to che forse vola in sen ad

altro aman te.

A Morio parto, e sento nel parti re Al penar al mo ri

re ch'io parto da colei ch'e la mia vi ta Se ben ella gioisce quand'il mio

cor lan gui sce O' O' du rezza in cre di bi

Figura A.17. Página 17 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

l'infinita D'apima che'l suo core Può restar mor-

to, e non sentir do- lo re Ben mi tra-

figge amo- re la spira mia pen' il mio dolor pun-

gente ma più mi duo- l' il duol ma più mi duol il duol ch'el la nò sen-

te Ben mi tra figge Amo- re l'aspra mia-

pen' il mio dolor pun- ge Ma più mi duol il duol ma-

Figura A.18. Página 18 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

più mi duol'ilduolch'el la non sente.

Non più guerra pietra re Pietateocchi miei belli occhi miei trion

fantià che v'armate?còtr'vn cor ch'è già preso,e vi si rende Ancidetei ru bel li Ancidete chi

s'arma,e si difende nò chi vin to v'a do ra volete voi ch'io mo

ra vo lete voi ch'io mo ra morrò pur vo stro,e del morir l'assan

no sentirò si senti rò si ma uostro ma vostro fa ra'l dan no vo lete voi ch'io

Figura A.19. Página 19 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

mo ra volete voi ch'io mo ra morrò pur vo stro edel morir l'affan

no sentirò si senti rò si ma vostro ma vostro sarà'l danno.

P Erfidissimo vol to Ben l'vfata bel lezzainte si vede

Ma non l'vfata fe de Già mi pareui dir quest'amo rose luci che dolcemen

te ri uolgo à te si bell'e si pieto se Prima vedrai tu spento che sia spento il desio ch'à

te le gi ra Ahi ahi che spêto e'l desi o Ma

Figura A.1. Página 20 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

non è spen to quel percuiò spira l'abbandonato co

ré O' volto troppo vago, e trop po rio per che se perdi amore nò perdi ancor'va

ghezza ò non hai pari ò non hai pari a la beltà fer mezza O'

volto troppo vago, e trop po rio per che se perdi amore non perdi àcor vaghez

za? ò non hai pari ò non hai pa ri a la beltà fer

mez za.

Figura A.21. Página 21 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Edro'l mio Sol vedrò'l mio Sol vedrò prima ch'io

ia Quel f spi za to giorno, che faccia'l vostro

raggio a meri tor no O' mia luce o' mia gioia O' mia luce o' mia gio

ia Ben più m'è dolc'il tormentar per vui Chel'guar per al trui Ma senza morte io nò po

trò soffrire Vn filungomar tire Es'io morirò morrà mia spe mean

co ra Di veder mai d'un fi bel di Di veder mai d'un fi bel di l'auo ra d'un fi bel

Figura A.22. Página 22 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

di l'auro ra O' mia luce o mia gio ia O' mia luce o mia gio

ja Ben più m'è dolc' il tormentar per vui Ch' il gioir per altru i Ma senza mort' io nò po

trò soffri re Vn filù go mar ti re E s'io morrò morrà mia spe

cora Di veder mai d'vn fi bel di Di veder mai d'vn fi bel di l'Auro rad'vn fi bel

di l'auro

Figura A.23. Página 23 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Ma rilli mia bella Nò credi è del mio cor dolce desi o D'esser tu

l'amor mi o Credi lo pur è se ti mor tassa le Prendi questo mio strale

aprim'il petto, è vedrai scritto il co re amaril li ama ril

li ama rilli e'l mio amo re Credilo pur, è se timor t'assale Prendi questo mio

strale aprim'il petto, è vedrai scritto il co re amaril li amaril

li Ama rilli e'l mio amo re ama ril li e'l mio a

Figura A.24. Página 24 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

13

ing re.

S Fogaua con le stelle Vn inferno d'amore Sotto notturno cielo il suo do

lo re E dica fiso in loro O o' immagini belle dell Idol mio ch'adoro si come a me mo

stra te Mètre così splendete la sua rara beltate così mostrate a lei Mentre cotanto ar

dete I viuiardo ri

miei La sareste co'l vostro aureo scbiate Pietosa si Pietro sa si come me sa

D

Figura A.25. Página 25 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

te amante La fa restè col vostro aureo sèbiate Pietosa si Pietro sa si come me fa

te a mante come me fa

Trillo

te a man te,

E Ortunato augelli no Che dolce si fai risonar i colli

Tu la sera, e'l matti no Del tuo dolce desio gl'occhi fatol li Lass'io del

pianger mol li Gli ho nqt, e'gior no E se cantar de

Figura A.26. Página 26 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

15

fio Escon voci di duol dalpetto mio Ma s'al mio bé vi ci

no m'asido ugiorno ach'io Farò forse pa rerti, e muto, e roco catádo i fuoi dol ci occhi catando i

fuoi dol ci occhi e'l mio bel fo co Cantando i fuoi dol ci occhi Cantando i fuoi dol

ci occhi, e'l mio bel fo co e'l mio bel fo

co.

Figura A.27. Página 27 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

16

Durò dun que mori reſpria che di nuovo io miri Voi bramata cagion de

miei marti ri mio perduto reſero nò potrò dirui pria ch'io mora io moro? io mo ro?

O' o' mi ſeria in audi ta Non poter dir a voi mor rò mia vi ta

O' miſeria in au di ta Non poter dir à voi moro mia

vita Non poter dirà voi mo ro mia vi ta mo ro mia

vi ta.

Figura A.28. Página 28 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

17

Illu mirando il cie lo Dicea dogliofo in tanto

Empia di calde per l'vn bian co ve lo Io mi distillo in pià to D'a

mor l'aguisco, e moro Ne ritro no pietà Neri xroo pietar'o ciel'o ciel' o'

stel le Io son purgioninetta e'l crin ho d'oro, e colo rit', e belle Sébram le guâce mie

rose nouelle, Ahi Ahi ahi qual fara'l tormen to? Quàd'haurò d'oro il

volto, e'l crí d'argen to? Ahi Ahi

E

Figura A.29. Página 29 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Ahi qual fara'l tormen to? Quãd haurò d'oro il volto, e'l crì d'argen

to Quãdo haurò d'oro il volto, e'l crin d'ar gen

Tri Tri

to.

IL FINE DE MADRIGALI.

Figura A.30. Página 30 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

19

NON hauendo io potuto per molti impedimenti far' istampare com'era il desiderio mio il Rapimento di Cefalo composto in musica da me per comandamento del Serenissimo Gran Duca mio Signore rappresentato nello sposalizio della Cristianissima Maria Medici Regina di Francia, e di Nauarra, mi è parso ora con l'occasione di quest'altre mie musiche aggiugnere à quelle l'ultimo Coro di esso Rapimento, accioche vedutasi la varietà de i passaggi fatti da me per le parti, che cantano sole, io non sia necessitato farne altra dimostrazione, com'hauea pensato, potendosi nella parte del Basso, che tal volta ricerca le corde del Tenore, e ne' due Tenori seguenti offeruare le regole usate da me intorno alle sillabe, e lunghe, e breui. E benché io non habbia usato la buona, e la cattina secondo le regole del contrappunto, così in queste parti come nell'altre mie musiche, oue interuengono tali adornamenti, non dimeno perche non ho usato di ripercuotere nel rigiro di essi la corda del Basso nelle dissonanze, ciò giudico, che si debba permettere, e per questo, e per la varietà loro, come anco per lo priuilegio, che deuè hauere in questa parte, chi canta solo, non potendo errare con le parti di mezzo, come errore grande sarebbe, se nelle altre musiche, che si costumano à più voci qualunque parte facesse passaggi, bastando allora per non corrompere l'artificio del contrappunto in esse (oltre à molti errori in che si può incorrere) usare solo la buona maniera, e l'affetto, del quale nel Discorso sopra à bastanza per dichiarazione si è fauellato.

Ultimo Coro del Rapimento di Cefalo consertato tra voci e strumenti da settantacinque persone in mezza Luna tanto quanto tenea la Scena onde poi ne seguì altri conserti, et il ballo il quale ad altra occasione manderò fuori.

Ineffabile ardore ij Ch'agli alberghi del ciel ri chiama il co re.

Ineffabile ardore ij Ch'agli alberghi del ciel ri chiama il co re.

Ineffabile ardore ij Ch'agli alberghi del ciel richia ma il co re.

Ineffabile ardore ij Ch'agli alberghi del ciel ri chiama il co re.

Ineffabile ardore ij ch'agl'al berghi del ciel ri chia ma il co re.

Ineffabile ardore ij ch'agli alberghi del ciel richia ma il co re.

Figura A.31. Página 31 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Quest Aria cantò solo con i proprij passaggi come sta Melchior Palomrotti Musico Eccellente della Cappella di N.S. 26

Voue si dol ce, è si foa

ue guer ra Lusingando i pensier beltà mor

le ch'à volo vn

cor' non spiegheria mai l'a

le Per solle uarsi peregrin da terra Senon scen

della risuegliar

lo A mo re

Figura A.32. Página 32 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Per solleuarfi peregrin da terra Se nō scendese a risuegliar

lo A mo

re. Si replica Ineffabile ardore.

11 10 14

*Quest'aria cantò solo con altri passaggi secondo il suo stile Iacopo Peri,
Musico Eccellente stipendiato da queste Altezze Sereniss.*

aducafiam ma di leggiadri sguar di ci da per morte dilet

tofo al falto Ma verace belta regna nell'al

F

Figura A.33. Página 33 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

ro Indi arma l'arco, et indi aumenta i dar

di Che'l cor pia

ga to han di be ar va

lo

re. Ineffa:

Quest' aria canò solo parte con i propri passaggi, e parte à suo gusto il famosi Francesco Rasi Nobile Aretino, molto grato Seruitore all' Alt. Ser. di Mantoua

Val tra corren do per gli eterei cam pi Il Sol qua giu l'óbrenox

Figura A.34. Página 34 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

23

sur ne aggiorna Tale amor su le stelle almo foggior

na E co sparge fra noi fulgidi

lam pi Per in vogliar

al trui del suo

splédo

re.

11 X 10 14

Figura A.35. Página 35 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

27

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

Quand'il bell'anno primavera infiora D'infiniti colori rid' il terreno Onde infinite ha

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

l'Ocean nel seno Ma minor pen'a numerar le fora che d'amor celebrar l'inclito onore.

Figura A.36. Página 36 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Aria prima.

O parto a mati lumi Rimi ra'til dolor Rimi ra t'il dolor del

la parti ta In questa fronte pallid'e smarri ta Rimira t'il dolor Rimi

ra'til dolor della parti ta In questa fronte palli d',e smarrita In

questa fronte pallid',e smarri ta.

O parto occhi fere ni Fra cotanto mar

tif Fra co tanto martir non mi nega te Vnguar do non d'amor ina

Figura A.37. Página 37 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

di pie ta te Vnguar do non d'amor ma

di pie ta te Ma di pieta te,

O part'o stel te, o' lo li, Occhi numi del cor ch'in terr' adoro Io parto io

parto ahi non piu par t'io mo ro Occhi numi del cor ch'in terr'ado ro Io parto io

parto ahi non piu par t'io moro Ahi non piu part'io mo ro,

S Ospir tormen ti, do glie Fidi compagni

Figura A.38. Página 38 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

miei querele, e pianti Venit io parto addio addio di letti, e can ti ad
 dio dilet t'e can ti,
 Addio riss addio gioie Addio candidi giorni, e felicio re Re
 state seco re state seco incompagnia d'Amore Addio candidi giorni, e felici ho
 re Restate seco resta te seco incompagnia d'amo re Incom pagnia d'a
 mo re.

Figura A.39. Página 39 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Aria Seconda.

R di Ar di cor mi o che non fu vista

mai fiam ma di piu bei rai Ar

di Ar

di cor mi o che'l foco che t'in cende Piu chiaro spléde de'rai del biondo

Dio Ar

di cor mio Ar di cor mi o.

Figura A.40. Página 40 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

29

<p>Canta, ò mio core, Canta con festa, e gioco Il tuo leggiadro foco Canta ò mio core E sia soaue tanto La voce, e'l canto Che destar possa amore Canta ò mio core</p>	<p>Luci serene Per voi lieto, e ridente Viuo tra fiamma ardente Luci serene Per voi mi son soaui Qual ha piu graui Amor tormenti, e pene Luci serene.</p>	<p>Laccio soaue Stringimi'l cor si forte Che nol disciolga morte Laccio soaue Si caro il cor m'annodi, Che dolci i nodi E libertà m'è graue Laccio soaue.</p>
--	---	---

<p>Felice amante Sospir mai ne lamento Non spargo indarno al vento; Felice amante Ancor mai non vid'io Men dolce, e pio L'angelico sembiante Felice amante.</p>	<p>Almo mio Sole Al tuo lucente raggio Tempo non faccia oltraggio Almo mio Sole Splenda il bel lume eterno Ne mai per verno Scaldi men, ch'ei non suole Almo mio Sole.</p>
---	--



Aria Terza.





Rd'il mio petto mise ro Alta fiâma lucen te si come





dure stelle al trui per misero E ben che lasso il cor ne peni ardente non se nepen





te Non se ne pen te.



H

Figura A.41. Página 41 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

30

D Ic'ei quantunque affliggami Asprez 'em pia infini ta, E dur'ar

codi sdeg'n'ogn'or tra figgami Dolce farà s'impetr'vn sguard'in vita o gni feri

ta O gni feri ta.

O Osi folle consola si Ma per l'eterno cor so Intan to

batte nostr'eta r,e volasi O cor di donna per altrui soccorso, e tigr',e

d'orso O o' cor di donna o' cordi donna per altrui soc corso E tigr',e d'or'

Figura A.42. Página 42 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

fo E Tigr',e d'orso.

Aria Quarta.

Ere seluagie, Che per mōti errate Il piè fermate In queste verdi
piaggie V dit' il mio lamento ch'a ta lor per pietà ferma to il ven to.

Illide mia Mia filli de bella M'è si rubella si spietat, e ria Chemi
vede morire Che mi vede mo rir ne vuol mori ed' il mio cordo glio v
di re.

Figura A.43. Página 43 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

P Er lei mi struggo Come cer'al foco Ne trouo loco S'io m'afsid'ò fuggo tal ch'ò
mai vint',e stanco sento lo spirto,e'l cor venir mi manco
D I teli voi Sedime vi cale Che'l mio grā male vien da gl'occhi fuoi
Di te li che rimi ri Di te li che ri mi ri mentre chio moro a l'ne noi miei
martiri

Figura A.44. Página 44 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Aria Quinta



Il lide mi a se di bel
ta fei va ga D'ognal tra cura o mai
disgom bri'l core Ardi d'amo re Ardi d'amo
re ar di d'amo re.

Ardi d'amore nell'amorose fiamme
Risplende di beltà l'alto tesoro
Qual gemma in oro.
Ardi d'amore Amor pittore accorto
Sa far le guancie di color d'aurora,
E'l crine indora.
Ma tu d'amore ogni fauilla spenta
Al campo, al gregge sol pensi, & affanni
Nel fior degli anni
Nel fior degli anni alle canute cure
Riuolto i bei desir negletto, e in colto
Lasci il bel volto.

Torna deh torna alle dolcezze prime
Non ti souien cor mio de lieti giorni?
Perche non torni?
Credi cor mio per troppo senno è folle,
Chi pensando à diman passa dolente
Il dì presente.
Ogni pensiero, ogni disegno atterra
Soura'l goduto ben sol non può morte,
O fato, ò sorte.
Filli, che pensi ahi come strale, ò vento
Si dileguano i giorni, e fuggon l'ore
Ardi d'amore.

Aria Sesta



Dite vdite amanti Vdite, ò fere erranti O Cielo, ò stelle O Luna, ò Sole Dón'edon

Figura A.45. Página 45 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

zelle le mie parole, E s'è ragion mi doglio Piangete al mio cor doglio piagete al mio cor

doglio.

La bella donna mia	Care amoroſe Stelle	Ohime, che trito, e ſolo
Gia ſi cortefe, e pia	Voi pur cortefi, e belle	Sol'io ſento'l mio duolo,
Non ſo perche	Con dolci ſguardi	L'alma lo ſente
So ben che mai	Teneſt'in vita	Sentelo'l core
Non volge a me	Da mille dardi	E lo conſente
Quei dolci rai,	L'alma ferita	Ingiuſto amore,
Et io pur viuo e ſpiro	Et or più non vi miro	Amor ſe'l vede, e tace,
Sentite che martiro	Sentite che martiro.	Et ha pur arco, e face.

Aria Settima.

Cch'inmortali D'amor gloria, e ſplèdo re Armateui di ſiam'e d'aurei

Ara li Ecco il mio core Ecco il mio co re,

Ecco'l mio core,	Gli ſdegni, e lire
Che ſcorre il campo ardito	Ohmai prendino eſiglio
All'armi occhi guerrieri, all'armi amore	Più non poſſio, ne più gli vò ſoffrire
Su, ch'io v'inuito	In quel bel ciglio.
Su, ch'io v'inuito	In quel bel ciglio
Suonan ſoſpiri ardenti	Faccia pietà ritorno,
Spem il cor guida, e l'ha pietà fornito	O, ch'a ſtancarui combattendo piglio.
D'armi poſſenti.	La nott', e'l giorno
D'armi poſſenti	La nott', e'l giorno
Armato; o vuol morire,	Sempr'vdire e pianti,
O ſcacciar vuol da voi Stelle lucenti	Sempre di foco, e fiamma harete intorno
Gli ſdegni, e lire.	Sol più erranti.

Figura A.46. Página 46 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Aria Ottava 35

di Odi Euterpe il dolce canto Ch'a lo stil Amor m'im

petra Et accorda'al dolce canto l'aureo suo della mia cetra Ch'a dir quel ch'ei mi ra

giona Troppo dolce amor mi sprona troppo dolce amor mi sprona amor mi sprona.

Di notturno, e casto velo
La mia Lidia il sen copria;
Ma la Luna in mezzo il Cielo
Dolcemente il sen m'apria;
Ch'a mirar si bel tesoro
Lampeggiò di fiamme d'oro.

E vedea soave, e pura
La sua neue il petto aprire;
E sentia di dolce cura
Nel mio petto il cor languire;
E salir veloce, e leue
Il mio cor tra neue, e neue.

Io miraua, e tu ferui
Lidia mia soauemente
Io spronaua, e tu rapiui
Nel tuo sen la vista ardente,
Io mouea poche fauille
Tu le fiamme à mille à mille

Ne si viuo, ò vago a'petto
Portò mai su l'Orizzonte;
Ne pur quando il suo diletto
Rimirò su'l Carlo monte;
Ch'a mirar cose si belle
Tanti rai fur tante stelle.

E da quei soau albori
Sfauillaua vn dolce foco;
E le grazie con gli amori
Haucan quui vn dolce loco;
E se quui il cor giungea,
Su la neue il cor m'ardea.

E se come il seno aprendo
Tante fiamme tu mouei
Sfauillar potean vedendo
Tanti lumi gli occhi miei,
Nel tuo sen potea mirare
Marauiglie a lai più care.

Anzi i lumi, ei lampi tuoi
Men possenti, e meno ardenti
Lidia il Sol degli occhi tuoi
Fea più chiari, e più lucenti
E scopriua il tuo bel seno
Pur il lume tuo sereno.

Ma si dolce ardeua il core
Ch'ogni fiamma, & ogni dardo
In quel caro sen d'amore
Rinfrescaua ogni ora vn guardo
E già m'era il cor ferito
A le piaghe vn dolce inuito.

Ma languia la vista inferma
A l'aprir di tanti obbietti;
Ne potea giamai star ferma
A cercar tanti dilette:
E moriro i rai meschini
Tra duoi pomi alabastri.

Figura A.47. Página 47 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Aria Nona

Elle ro se purpu ri ne che tra spine su l'Auro ra

non apri te Ma minis tre degl'amori Bei te so ri Di bei den ti custodi te Ma mi

nistri degl'amori Bei te so ri Di bei den ti custo dite Di bei den ti custodi te.

3. E ciò forse per aita
Di mia vita,
Che non regge alle vostre ire,
O pur è perche voi sete
Tutte liete.
Me mirando'n su'l morire?

5. Se bel rio se bell'auretta
Tra l'erbeta,
Su'l mattin mormorando erra
Se di fiori vn praticello
Si fa bello
Noi diciam, ride la terra.

7. Se già mai tra fior vermigli
Se tra gigli
Veste l'alba vn'aureo velo,
E sù rote di Zaffiro
Muoue in giro
Noi diciam, che ride il Cielo.

Figura A.48. Página 48 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Stanza Seconda. 37

I tero sepreti ose amoro se Dit'ond'e che s'io m'affi

fo Nel bel guar do acceso ardente Voi repente Discioglie te vn bel sorriso Discioglie

te vn bel sorriso.

4. Belle rose, ò feritate
O pietate
Del si far la cagion fa
Io vo dir in nuoui modi
Vostre lodi
Ma ridete tutta uia.

6. Quando auuiem, ch'vu Zeffiretto
Per diletto
Muoua'l pie su l'onde chiare
Si che l'acqua in su l'arena
Scherzi a pena
Noi diciam, che ride il mare.

8. Ben è ver quand'è giocondo
Rid'il mondo
Rid'il ciel quand'è gioioso,
Ben è ver ma non san poi
Come voi
Far vn riso grazioso.

K

Figura A.49. Página 49 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

Aria Ultima

Hi mi confort' ahime chi più con so lami Hor che'l mio sol che s'bei

rag giador nano Il de fi a to lu me ahilaf so inuolami Il de fia to

lu me ahilaf so inuo

lami.

La bellissima Aurora, onde s'aggiornano
 Mie notti, innanzi tempo ecco abbandonami
 Ne pensa, che queste hore vnqua non tornano.

Quinci si trista in cor voce risuonami,
 Che tutti i miei pensier dolcezza obbliano,
 Er o sospetto è ric querele spronami.

Diua, che gli occhi miei tanto desiano,
 E che nuoue vaghezze oggi in te sorgono,
 Che dal mesto Tiron si ti desuiano?

He se tue belle ciglia ho ra mi scor

Figura A.50. Página 50 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

no Mira chegl'occhi miei lacrime pio

E che mentre dal cor preghi ti

porgono mie voci così sospir l'a

ria com mo uono Mie voci

Ecc. Trillo

co so spir l'a ria commo

Figura A.51. Página 51 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

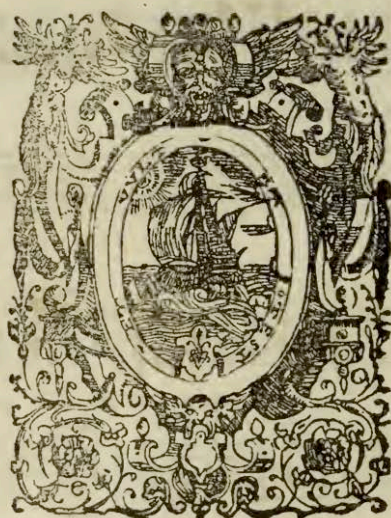
ERRORI PIÙ NOTABILI
occorfi nello Stampare.

A Carte 2. quinta posta nella parte del Basso seconda casella,, la sesta nota ha da esser minima.

A carte 7. prima posta nella parte del Tenore, seconda casella, sotto la prima nota va la parola,, duol,,.

A carte 17. prima posta nella parte del Basso quarta casella; nella seconda nota b. fa b. mi, va il diesis che è nella nota susseguente, oue non ha da essere.

A carte 20. sesta posta nella parte del Basso prima casella, la seconda nota nell'amirè, che è minima; vogliono essere due simiminime legate, e la seconda segnata sopra sesta maggiore.



IN FIRENZE,

Appresso li Hère di di Giorgio Marefcotti. M DCII.

Con Licenza de' Superiori.

Figura A.52. Página 52 de Caccini, G. (1602): *Le Nuove Musiche*, op. cit.

